

HY HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



IL CARTELLONE 1989-'90

ALBUM D'ESTATE:

FESTIVAL DA RICORDARE E DA DIMENTICARE

TEATRO RELIGIOSO: LA MINIMA
DUE ATTI DI MAURA DEL SERRA

DIALOGO DI YUSTE
UN ATTO DI ROBERTO SANESI

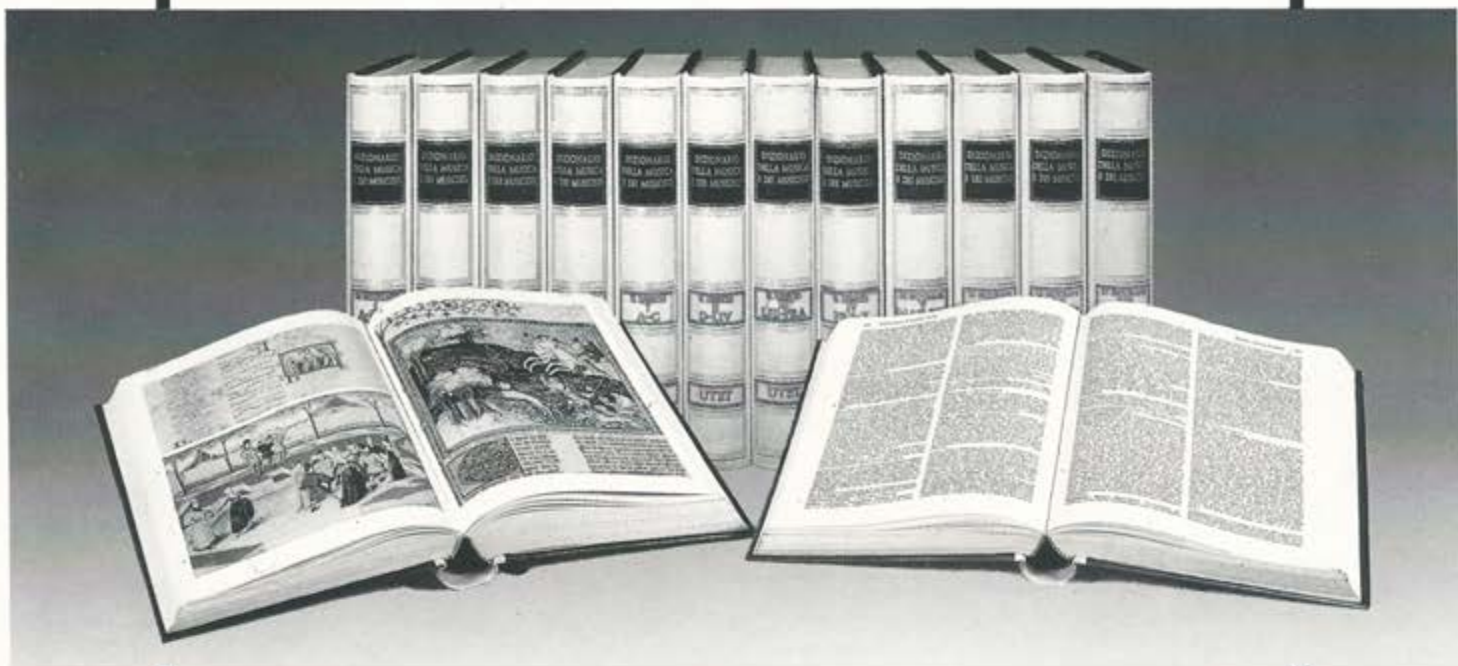
Gli addii: Vittorio Caprioli, Laurence Olivier, Gianni Santuccio, Vera Vergani, Olga Villi - Visita al museo dell'Attore di Genova - La drammaturgia di Vico Faggi - I comici: Bergonzoni, Rioldino, Trestini - Scena, radio e video: guerra o pace? - D'Ambrosi e il teatro patologico - Recensioni - Biblioteca

Bacchini - Battistini - Belli - Borromeo - Cabelli - Caleffi - Dente - Esposito - Garnero - Guardamagna - Gunnella - Guzzi - Mabellini - Marcheschi - Marré - Minotti - Paniccia - Pistillo - Quattrini - Ricci - Trovato - Wackers

PIOVAN EDITORE

Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti

IL DEUMM SI COLLOCA ACCANTO ALLE MAGGIORI OPERE IN CAMPO MUSICALE, TANTO PER LA RICCHEZZA E LA VASTITA' DI NOTIZIE, DI TEMI, DI ARGOMENTI TRATTATI, QUANTO PER L'IMPORTANZA CHE AD ESSO CONFERISCONO I CONTRIBUTI DI FIRME ILLUSTRI, AI QUALI UN APPROFONDITO LAVORO REDAZIONALE GARANTISCE UNITARIETA' E ORGANICITA'. LE DUE SEZIONI COMPLEMENTARI, IL LESSICO E LE BIOGRAFIE, PERMETTONO DI CONOSCERE DETTAGLIATAMENTE OGNI SINGOLO ASPETTO DELLA MATERIA: GLI STRUMENTI, LE OPERE, I PAESI E LE CITTA' D'INTERESSE MUSICALE, I PERSONAGGI CHE, IN DIVERSA MISURA, HANNO SEGNATO LA STORIA DELLA MUSICA (COMPOSITORI, CANTANTI, MUSICOLOGI, DANZATORI, SCENOGRAFI, ECC.); IL DEUMM SI PRESENTA DUNQUE COME STRUMENTO COMPLETO, PRECISO, CHIARO E DI ASSOLUTA ATTENDIBILITA' SCIENTIFICA: CARATTERISTICHE CHE GLI CONSENTONO DI RIVOLGERSI SIA AL LARGO PUBBLICO, SIA AGLI STUDIOSI E AGLI SPECIALISTI, ISPIRANDOSI A CRITERI DI ALTA DIVULGAZIONE.



**diretto da Alberto Basso
con la collaborazione di
oltre trecento specialisti
italiani e stranieri**

La più aggiornata e completa
enciclopedia della musica
un contributo fondamentale
al sapere musicale

DODICI VOLUMI IN —4° GRANDE DI COMPLESSIVE PAGINE 10.000.

SEZIONE PRIMA: IL LESSICO.

QUATTRO VOLUMI.

SEZIONE SECONDA: LE BIOGRAFIE.

OTTO VOLUMI.

LA SEZIONE DEDICATA A "LE BIOGRAFIE" E' CORREDATA DAI CATALOGHI COMPLETI DELLE OPERE DEI PRINCIPALI COMPOSITORI.



HYSTRIO

Direttore:

UGO RONFANI

Consiglio di direzione:

Antonio Attisani, Georges Banu, Fabio Battistini, Giovanni Calendoli, Sandro D'Amico, Paolo Lucchesini, Nuccio Messina, Carlo Maria Pensa, Giancarlo Ricci, Luigi Squarzina

Redazione:

Fabio Battistini, Elena Benaglia, Silvia Borromeo, Elisabetta Dente, Antonella Esposito, A. Luisa Marré, Carmelo Pistillo

Grafica:

Egidio Bonfante

Servizi fotografici:

Anna Colombo

Collaboratori:

Guido Almansi, Costanza Andreucci Donizetti, Cristina Argenti, Antonio Attisani, Luca Barbareschi, Roberto Barbolini, Fabio Bartoli, Michel Baraillon, Nino Bastaglia, Giuseppe Bellini, Marco Bernardi, Giuseppe Bevilacqua, Claudio Bigagli, Armando Bioa, Andrea Bisicchia, Riccardo Bonacina, Rossana Bonadei, Eugenio Buonaccorsi, Francesco Calari, Dante Cappelletti, Ettore Capriolo, Maura Chinazzi, Sergio Colomba, Paolo Crespi, Filippo Crispo, Domenico Danzuso, Gianfranco De Bosio, Rudy De Cadaval, Renzia D'Incl, Federico Doglio, Fabio Doplicher, Keir Elam, Paolo Fallai, Siro Ferrone, Gilberto Finzi, Enrico Fiore, Dalia Gaber, Franco Garnero, Armand Gatti, Angela Gorini Santoli, Enrico Groppali, Livia Grossi, Osvaldo Guerrieri, Mario Guidotti, Paolo Guzzi, Marie José Hoyet, Carlo Infante, Isabella Innamorati, Emilio Isgro, John Francis Lane, Bernard Henri Lévy, Luciana Libero, Angelo Libertini, Giuseppe Liotta, Guido Lopez, Piero Lotito, Mario Lunetta, Mario Luzzi, Michel Maffesoli, Sara Mamone, Mauro Mancioti, Gianni Manzella, Giuseppe Marcenaro, Daria Martelli, Milly Martinelli De Monticelli, Nuccio Messina, Melina Miele, Rossella Minotti, Giuliana Morandini, Walter Pagliaro, Valeria Paniccia, Gabriella Panizza, Roberto Pargagliani, Sergio Perosa, Giorgio Polacco, Magda Poli, Mario Prospero, Claudia Provedini, Eliana Quattrini, Gian Piero Ravaggi, Domenico Rigotti, Marika Rossi, Francesco Saba Sardi, Giovanna Sancristoforo, Nathalie Sarraute, Alessandro Serpieri, Gabriella Sobrinho, Ubaldo Soddu, Lucia Solazzo, Giuliano Soria, Giovanni Strigelli, Francesco Tei, Luigi Testaferrata, Renato Tomasino, Sergio Torresani, Brunella Torresini, Rosa Giannetta Treviso, Roberto Trovato, Elisa Vaccarino, Lucio Villari, Gianna Volpi, Ettore Zocaro, Sergio Zoppi, Mario Zozzi.

Dall'estero:

Duccio Faggella (New York), Luigi Forni e Maggie Rose (Londra), Roberto Giardina (Bonn), Françoise Lalonde (Bruxelles), Giacomo Oreglia (Stoccolma), Robert Gurik (Montréal), Simona Serafini e Alfreo Simon (Parigi).

Piovan Editore - Abano Terme (PD)
Direzione, Redazione e Pubblicità:

Viale Ranzoni 17 - 20149 Milano - Tel. 02/48700557

- Fax (02) 3450179

Iscrizione al Registro stampa periodici del Tribunale di Padova n. 1042 del 3.12.'87

Fotocomposizione, Fotolito e Stampa:

Promedia Italia Editrice

Distribuzione:

Joo - Via Galeazzo Alessi 2 - Tel. 02/8377102 - 20123 Milano, DIEST - Via G. Reni 93 - Tel. 011/307602 - 10136 Torino

Abbonamenti:

Piovan Editore - Via Montegrotto, 41 - Tel. 049/669767 - 35031 Abano Terme (PD)

Un numero L. 12.000 - Abbon. Italia L. 40.000 - Estero L. 50.000

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono - La riproduzione di testi e documenti dev'essere concordata.

EDITORIALE - Voci di ragione	2
IL CARTELLONE - Stagione 1989-'90: si recita il gioco delle parti Furio Gunnella	3
LA SOCIETÀ TEATRALE - Il convegno dell'Aquila: come gestire meglio i teatri pubblici d'Europa - Paolo Guzzi	7
TEATRO ESTATE - La Praga magica di Pagliaro e De Berardinis a Spoleto - Il Sindaco di Messina sul futuro di Taormina Arte - La Zattera di Babele di Quartucci a Erice - Il Sindaco Corrao sulle Orestidi di Gibellina - Piombo nell'ala della Versiliana? - Le ambizioni di Borgio Verezzi - La nuova gestione di Sant'Arcangelo - Il ritorno di Henze a Montepulciano - Boccaccio all'estate Fiesolana - Minirassegna a Sirolo per grandi personaggi - I dervisci a Chieri - Astiteatro e Avignone, progetti in comune - La Celestina con Jeanne Moreau al Palazzo dei Papi - Poeti sulla scena del Meeting di Rimini - San Gennaro e altri anniversari a Benevento - E inoltre le rassegne Micro Macro di Pergine, delle Ville Vesuviane, delle Panatenee, di Altomonte, di Sabbioneta - Federica Mabellini - Fabio Battistini - Carmelo Pistillo - Anna Luisa Marré - Antonella Esposito - Paolo Guzzi - Nino Cabelli - Karin Wackers - Renata Bacchini - Valeria Paniccia - Franco Garnero - Dante Guardamagna	8
L'INTERVISTA - Mauri e Sturmo: domani ognuno per la sua strada - Carmelo Pistillo	21
De Carmine: il rischio è bello - Rossella Minotti	27
INNOVI COMICI - Via a ruota libera nell'assurdo: Bergonzoni - Riondino, un comedian fra teatro e televisione - Trestini, undici anni di risate a Bologna - Silvia Borromeo - Elisabetta Dente	44
MUSEO GREVIN - Il Museo - Biblioteca dell'Attore di Genova: in un palazzetto rosa le memorie della scena - Eliana Quattrini	48
TECHNÈ - A colloquio con Carlo Infante: la guerra è finita fra teatro, video e radio - Antonella Esposito	52
LABORATORIO - La scena irrealista della mente smarrita: il teatro patologico di Dario D'Ambrosi - Cristina Lilli	54
I MAESTRI - Vico Faggi, Premio Flaiano, un drammaturgo che interroga la storia - Roberto Trovato	57
EXIT - Laurence Olivier e la vertigine della finzione - Santuccio, una disperata fedeltà al palcoscenico - Caprioli, con Pirandello il suo struggente addio - Gli addii a Vera Vergani, Carlo Dapporto, Felice Musazzi, Olga Villi, Elsa Vazoler - Ugo Ronfani - Furio Gunnella - Fabio Battistini	61
HUMOUR - Foyer - Fabrizio Caleffi	70
CRITICHE DEGLI SPETTACOLI	72
BIBLIOTECA - Gli anni di logoramento di Brecht al Berliner - Paolo Belli - Villon, poeta maledetto, in un'opera prima di Mussapi - Giancarlo Ricci - Schede	80
TESTI - «Dialogo di Yuste», un atto di Roberto Sanesi. Illustrazioni di Rodolfo Aricò. Con note di lettura di Giancarlo Ricci	86
«La Minima», due atti di Maura Del Serra. Con un profilo critico di Daniela Marcheschi e note informative	92
IN COPERTINA - «Le séducteur au phallus», tempera di Eugène Ionesco per Hystrio	

VOCI DI RAGIONE

L'abbiamo già scritto: esiste un partito trasversale contrario ad una legge sul teatro, interessato al mantenimento delle vecchie regole: sovvenzioni, clientelismo, spartizione preventiva delle piazze e dei consensi, e via dicendo. Ma esiste anche, nel teatro, un partito di galantuomini convinti che — nonostante il dilagare della cultura-spettacolo, o proprio per questo — occorra restituire allo specifico teatrale un ruolo attivo nella società, alternativo all'appiattimento massmediologico e, di conseguenza, fissare nuove regole per la produzione, la distribuzione e la fruizione degli spettacoli di prosa.

Non si tratta di promuovere le condizioni per una normativa burocratico-verticistica già fin troppo presente nel progetto ministeriale, né di soccombere alla tentazione di distinguere la prosa dalle altre forme di spettacolo nel nome di una elitaria, estetizzante e in definitiva sterile concezione di un teatro dell'arte per l'arte. Più modestamente, e concretamente, si tratta di decretare la fine di un teatro che mendica assistenza, incerto tra la celebrazione delle sue memorie e l'exasperazione di pratiche sperimentali fini a se stesse. E dunque, per cominciare, di richiamare la gente di teatro al rispetto della trasparenza nei modi di produzione e di gestione.

In questa Prima Repubblica la volontà riformatrice che riesce ad esprimere il sistema delle alleanze partitiche è assai debole, e d'altronde siamo sempre stati più bravi, per naturale inclinazione, ad improvvisare che a programmare con razionalità. Non illudiamoci perciò che la legge per il teatro — oggi avviata a compiere un accidentato iter parlamentare, e già terreno di scontro di interessi politici, nonché di rivalità anche personali — possa diventare presto realtà.

Si sono verificati tuttavia di recente, nel tempo di riflessione intercorso fra la kermesse estiva dei festivals e l'avvio della nuova stagione, alcuni fatti che stanno ad indicare — a nostro avviso — il rafforzamento di quel «partito riformatore» del teatro che aspetta ed anzi chiede la legge. Questi fatti, brevemente, eccoli.

Intanto, è stata messa in evidenza l'inerzia sostanziale di molti Stabili, che — salve le eccezioni perlopiù rilevabili in aree teatralmente depresse — hanno esaurito la spinta educativa e promozionale delle origini e agiscono ormai in condizioni di semi-monopolio scarsamente produttivo.

Poi, è stato messo in stato d'accusa il sistema di distribuzione in vigore, basato da un lato su un insieme di «patti leonini» fra le maggiori unità di produzione di spettacoli e dall'altro sulla distorsione delle funzioni istituzionali dell'Eta, la cui riforma è assolutamente improrogabile.

La promozione della drammaturgia italiana contemporanea — si è detto al convegno «L'avventura del copione» promosso dall'Idi a Sirolo — nonché il rinnovamento del repertorio e il ricambio dei quadri artistici del teatro sono

impossibili in questo sistema di distribuzione bloccato, sempre meno capace di garantire un rapporto tra la scena, la cultura e la società.

C'è, ancora, il pessimo utilizzo dei luoghi teatrali, spesso vetusti, quasi sempre tecnicamente inadeguati, perlopiù non riflettenti le esigenze di distribuzione geo-demografica del teatro. A Forlì — dove la gran miseria dei luoghi teatrali è stata oggetto di un convegno dell'Elart — si è mostrato che sono quasi inesistenti strutture di spettacolo polivalenti, che la politica dei restauri dipende dalle improvvisazioni di assessori e mecenati, che i palcoscenici ripristinati nelle Marche, nel Veneto, nelle Puglie e in Toscana non vengono poi convenientemente usati.

Infine, da questa analisi ormai sistematica dei mali non più oscuri della nostra scena, è emersa la necessità di rivedere il sistema degli abbonamenti, che è da tempo la chiave di volta della gestione teatrale. Guai al teatro di prosa che non può contare sulle truppe fedeli degli abbonati: è condannato al fallimento. L'abbonamento è la polizza di assicurazione sulla vita dei teatri. Accade però — qui sta il guaio — che il sistema del pacchetto di spettacoli garantito addormenti la coscienza critica dello spettatore, ottunda le capacità imprenditoriali dei responsabili, incoraggi anche troppo le produzioni di facile consumo e, per contro, escluda il gusto per la ricerca e restringa il già angusto spazio riservato alla drammaturgia italiana contemporanea.

Quando fu propugnato da Paolo Grassi, nella Milano del dopoguerra, e sul modello del Tnp parigino di Vilar, il sistema degli abbonamenti rispondeva all'obiettivo di una espansione didattica del teatro. Oggi non più; oggi il proselitismo teatrale lo fa, paradossalmente, la TV che, con la mediocrità dei suoi spettacoli di intrattenimento, spinge le minoranze attive della cultura e della società a riscoprire le virtù del teatro.

Ecco perché, da Dario Fo (a Taormina) fino ad Ardenzi (a Sirolo) si levano voci contro il sistema «avvelenato» degli abbonamenti e si auspica lo «spiazzamento» di un pubblico diventato abitudinario, affinché sia messo in condizioni di cercare più liberamente l'evento teatrale nel quale possa emotivamente e culturalmente riconoscersi. In pratica, ciò significa che, se il sistema degli abbonamenti non potrà non sopravvivere, esso dovrà essere «aperto», e garantire la circolazione degli spettatori da una platea all'altra.

Voci «riformatrici» echeggiano sempre più frequentemente, come si vede, nel reame di Talia. E son voci di ragione, non di sirene intenzionate ad indurre a perdizione i nocchieri del Teatro. Sicché non si capisce — o si capisce troppo bene — perché il parlamento, il ministero, gli enti e le istituzioni teatrali prestino loro orecchie indifferenti, o infastidite.

CONFERMATO L'IMMOBILISMO DELLA SCENA ITALIANA

STAGIONE '89-'90: SI RECITA IL GIOCO DELLE PARTI

Mentre il ministero ribadisce che «la Legge verrà», i teatri pubblici e privati, le imprese di produzione, le cooperative e i gruppi sperimentali continuano ad agire secondo regole consolidate e abitudini acquisite - La Corte dei Conti, intanto, sostiene che «si fa troppo spettacolo» - Deboli indicazioni di tendenza: vivacità degli Stabili minori, aperture verso il repertorio contemporaneo e, in mezzo a tanti progetti «di cassetta», qualche mattatore e qualche primadonna disposti a rimettersi in discussione.

FURIO GUNNELLA

Scomodando, una volta di più, Pirandello, potremmo dire che la nuova stagione teatrale ha confermato l'abituale gioco delle parti. Il ministro Carraro, alla Festa di Taormina, ha promesso la legge già annunciata l'anno prima; Strehler e Bordon hanno rilanciato qua e là il loro controprogetto «per un Teatro d'Arte»; e in una serie di convegni piuttosto eterogenei, mentre in corso la kermesse dei Festivals d'estate, gli operatori teatrali hanno chiesto che sia allontanato lo spettro delle sovvenzioni. Intanto la Corte dei Conti ha reso pubblica la sua relazione — francamente opinabile — sull'andamento dello Spettacolo in Italia, e l'Agis ha presentato — anch'essa a Taormina, mentre piovevano i Biglietti d'Oro e s'accendevano le fiaccole della Festa al Teatro antico regista Pippo Baudo — il brogliaccio della stagione di Prosa '89-'90. Un bilancio soggetto a inevitabili varianti nei mesi a venire, ma indicativo di un dato di fondo: il sostanziale immobilismo della scena italiana. Appena appena si notano una certa vivacità di programmazione degli Stabili minori, qualche calcolo di rischio verso il repertorio contemporaneo da parte dell'imprenditoria privata, un recupero di testi minori del Novecento e qualche apertura verso gli emergenti, infine un impegno programmatico più serio da parte dei gruppi di ricerca, probabilmente preoccupati di non offrire pretesti a chi vorrebbe tagliar loro i viveri con il pretesto che sono discontinui. Tutto questo, però, non è sufficiente per parlare di «svolta», tanto meno di «ribaltone». Tutto sommato, una stagione come le altre. Il gioco delle parti, appunto.

Cominciamo dai dati della Corte dei Conti, relativi all'88, ma accompagnati da conside-

razioni che vogliono essere prospettiche. È diminuito — si rileva — il pubblico cinematografico, ancora risucchiato dalla tivù (meno 1,3 per cento) e hanno registrato incrementi la lirica e il balletto (più 4,9) nonché — ma sì! — il teatro di prosa (3). Le risorse della lirica, però, vanno quasi tutte nei costi del personale e nei cachets degli artisti, mentre la buona salute della concertistica (più 4,2) è riferita agli incassi e non alle presenze, invece diminuite: cresciuti cioè i prezzi dei biglietti.

TROPPO TEATRO!

Fin qui la fotofinish della Corte dei Conti (che in certa misura supplisce alle lacune di quell'Osservatorio dello Spettacolo, costituito tre anni orsono ma ancora scarsamente operante) costituiscono varianti — ma non rovesciamenti di tendenza — a già delineati indirizzi dello Spettacolo in Italia. E sono dall'organo di tutela situati in un panorama «che non fornisce precisi orientamenti circa il rapporto tra finanziamenti pubblici e produttività di settore». La Corte dei Conti, ragionando sui dati sopra esposti, finisce però per dire la sua: esplicitamente, anzi con brutale franchezza, fa rilevare «una persistenza di eccesso di offerta rispetto alla domanda». Altrimenti detto, e sempre secondo la Corte dei Conti, in Italia si farebbe troppo teatro, troppa lirica, troppa concertistica, probabilmente troppo cinema. E «troppo» rispetto a che cosa? Ai costi in denaro pubblico: oltre 124 miliardi di contributi e sovvenzioni nella stagione '87-'88 per la prosa, 388 miliardi per la lirica? Occorrerebbe, qui, prima di sentenziare sul «troppo», analizzare il riparto degli aiuti, nonché come son stati erogati, e da chi; non dimenticando ad esempio che — dati che

Hystrio ha riportato nel numero scorso — otto metropoli italiane assorbono il 70 per cento di quanto produce il teatro di prosa; ed il resto è deserto. Senza contare che, rispetto alle spese generali dello Stato, le erogazioni per lo Spettacolo (e per le attività culturali in genere) non rappresentano certo in Italia, rispetto ai livelli degli altri paesi occidentali, eccentricità esorbitanti. E «troppo», allora, rispetto alla oggettiva disponibilità del pubblico (di un pubblico che non si rinnova abbastanza o, semmai, passa da un genere all'altro con totali pressoché invariati) a fruire dei programmi che gli vengono proposti? E quali sono, in proposito, i parametri ottimali in un paese con 56 milioni di abitanti, dove centri di provincia non dispongono di un teatro, comuni con oltre diecimila abitanti non hanno un cinema, milioni di uomini e donne non hanno mai assistito in vita loro a una recita, o ad un concerto? In un paese che è ancora, innocentemente, sotto l'influsso ipnotico del villaggio elettronico di Mc Luhan e dove — è d'uopo aggiungere — la «spettacolarizzazione» a domicilio della tivù è a tal punto generalizzata che finisce, oggettivamente per ostacolare l'espansione delle altre forme di spettacolo? Facciamo queste domande, sul «troppo» spettacolo che produrrebbe il paese di Goldoni, di Verdi, di Paganini e di Fellini, per arrivare a concludere — il che molto ci preme — che la Corte dei Conti ha fatto sì il suo dovere, quantificando costi e risultati; ma che sarà prudente, e salutare, che essa non si trasformi in organo di politica culturale (e dove sono, a proposito, i responsabili di questa politica, visto che un ministero per la Cultura è sempre di là da venire?). Sono, devono essere gli esperti, gli artisti, gli educatori i soli abilitati a tentare di capire



«quanto» teatro, «quanta» lirica, «quanti» concerti e «quanti» film occorrono per assicurare la crescita culturale del paese. Non confondiamo i ruoli: dopo i conti della Corte dei Conti, il discorso dovrebbe spettare agli operatori culturali, non ad altri.

CINQUE «SAGGI»

Il discorso diventa, a questo punto, anche quello di un riordino effettivo delle attività teatrali: si può fare troppo teatro «cattivo» e poco teatro «buono»; si può fare teatro là dove non è necessario e non farlo dove potrebbe essere «il pane dello spirito», cioè là dove sussiste il «deserto teatrale»: e se prevalesse il teatro mediocre o inutile la Corte dei Conti potrebbe anche avere ragione. E allora, per forza, una legge sul Teatro ci vuole. A garanzia di questo riordino. Che cosa ha detto il ministro Carraro a Taormina? Carraro ha difeso, naturalmente, la sua legge: quella che aveva illustrato un anno fa ch'era stata da molti ritenuta di profilo basso e alla quale Strehler e Bordon avevano contrapposto un loro progetto «per un teatro d'arte». Al progetto tanto criticato lo staff del ministro, però, ha rifatto il look. Non è il caso di parlare di «evoluzione in palcoscenico», come ha scritto qualcuno; ma è giusto riconoscere che il ministro non è stato sordo, nel rielaborare il testo alle critiche che l'avevano investito. Così, la riforma dell'Eta sarà più radicale, con compiti di promozione della nuova drammaturgia e di rappresentanza all'estero; i rapporti fra ministero e Regioni saranno più intensi e articolati (era stata la richiesta del Convegno promosso a Milano in ottobre dalla Regione Lombardia); gli Stabili si chiameranno «Teatri d'arte drammatica» (denominazione «strehleriana») e saranno sottoposti a controlli di gestione più severi; l'Accademia Silvio D'Amico diventerà ente autonomo e parteciperà alla produzione; la Commissione nazionale sarà un consesso di sole 5 personalità, tre delle quali appartenenti al mondo della cultura e *super partes*, anziché di 18 membri (Strehler voleva tre «saggi»). È infine confermata la distinzione fra la sovvenzione (progetti di lar-

go respiro) e il contributo (iniziative per il mercato), ed è acquisita la constatazione — dichiarazione, applaudita, del ministro — che saranno alleviati, «perché insopportabili», i tagli allo Spettacolo di 150 miliardi previsti. Andreotti aveva promesso una legge per il teatro, come ministro di tutela, già nel dopoguerra: adesso è presidente del consiglio. Carraro, dal canto suo, ha giocato la propria immagine sul progetto di legge. Ci chiediamo: sarà la volta buona? O Vincerà il «partito trasversale» che, nel teatro italiano, teme la legge come un *redde rationem*?

GLI ABBONAMENTI

E vediamo adesso, che cosa bolle in pentola per la stagione '89-'90. Ha un bel dire, Dario Fo, che bisognerebbe abolire il sistema degli abbonamenti a teatro. Motivata in senso culturale, perché la «liberalizzazione» del pubblico sradicherebbe la pigrizia e il conformismo, fuori dagli interessi di bottega, la provocazione di Fo — formulata durante la Festa di Taormina — equivarrebbe a un vero cataclisma per l'esercizio teatrale italiano, che sul sistema degli abbonamenti ha uno dei due pilastri finanziari, l'altro essendo, s'intende, la sovvenzione. Resterà dunque in auge anche per la stagione '89-'90 la solita formula; «tu, caro spettatore, abbonati, e noi facciamo il resto». Cioè: scegliamo per te gli spettacoli. Alternativa: non trovare neppure un strapuntino per una prima importante, accontentarsi della frequentazione di teatri periferici. Sistema degli abbonamenti vuol dire accordi preventivi fra teatri e compagnie, predefinizione dei circuiti, concentrazione delle imprese produttive. Guai agli isolati, nel teatro italiano! L'avventura produttiva solitaria rasenta il suicidio. Questa logica produttiva può piacere al ministero o alla Corte dei Conti; convince meno chi crede che il teatro sia vitale non se si riassume in modelli standard, ma se s'abbandona alla creatività «dei cento fiori». Dal brogliaccio delle intenzioni e dei programmi predisposto dall'Agis trova conferma quanto, in fondo, sapevamo già. Stabili

pubblici, stabili privati, cooperative, gruppi sperimentali: ogni settore continuerà ad agire secondo regole consolidate e abitudini acquisite, all'interno di circuiti di distribuzione prestabiliti, davanti a categorie di spettatori sociologicamente e culturalmente bloccate. È dunque — come si diceva all'inizio — immobilismo la caratteristica saliente della stagione '89-'90, così come viene configurandosi. Soltanto avendo la pazienza di analizzare certi dettagli, di valutare certe variabili, ci si può rendere conto che dietro la staticità dell'insieme qualcosa, lentamente, si muove. Che cosa? Intanto, si nota (ma non saranno apparenze?) un accentuato dinamismo di Stabili pubblici minori, quelli «di frontiera» (Stabile di Bolzano, Stabile del Friuli-Venezia Giulia, Veneto Teatro, Centro Teatrale Bresciano, l'Aquila e, con Baudo, Catania) rispetto a un più cauto procedere — di cui testimoniano le molte riprese — degli Stabili maggiori: quello di Genova, il Teatro di Roma, il Piccolo di Milano.

AUTORI DI CASA

Seconda constatazione: incoraggiati, forse, dal prammatismo ministeriale, gli Stabili pubblici e privati cominciano a stipulare accordi di cooperazione fino a ieri impensabili: valga per tutti l'esempio dello Stabile di Torino che, sotto la nuova direzione di Ronconi, coproducherà con l'Eliseo di Roma *Il visitatore* di Botho Strauss, con Orsini e Branciaroli.

Il «riciclaggio» di spettacoli di richiamo già proposti nella stagione '88-'89 (a Milano *I sette re di Roma* con Proietti, presentato a Roma; a Roma *A che servono gli uomini* con la Colli, presentato a Milano), nonché di novità (non moltissime) lanciate dalle rampe estive dei Festival (citati a caso, *Hurlburly* con Capolicchio e Ricky Tognazzi, *Alla meta* di Bernhard con la Moriconi, il *Don Giovanni* con Mauri e Sturmo, il *Riccardo III*, con Lavia e la Guerritore) era un fenomeno scontato, imposto oltre a tutto da regole di bilancio.

Meno scontata, invece, la tendenza di taluni teatri di produzione a investire tutto, o quasi, su un «autore di casa». Lo fanno il Porta Romana di Milano che, incoraggiato dal buon esito di *Naja*, replica quest'opera prima di Angelo Longoni, ma gli mette in scena anche altri due spettacoli (*Uomini senza donne*, *Money*), e la fiorentina Arca Azzurra, presenta o ripresenta ben cinque — dico cinque — pièces di Ugo Chiti, fra cui l'estivo *Decameron Variazioni* e la novità *La provincia di Jimmi*. Non ancora però quel testo, *Nero Cardinale*, con cui il drammaturgo-regista toscano vinse il Riccione-Ater.

È abbastanza vistosa, anche, la tendenza al recupero di testi del Novecento italiano: non soltanto Rosso di San Secondo, Bontempelli, Savinio o Viviani — operazioni, queste, già avviate la stagione scorsa — ma anche, ma sì, il dimenticato Niccodemi, certi minori come Aldo De Benedetti, e autori più vicini a noi, Dino Buzzati, Aldo Nicolaj, Ermanno Carzana. Sono anche in cartellone gli ultimi emergenti, Santanelli, Mafridi (con *Ti amo, Maria*, testo premiato al Riccione-Ater che sarà affidato alla regia di Sciacaluga, protagonista Carlo Delle Piane) e Maurizio Costanzo, tornato al primo amore, il teatro, al punto da avere assunto la direzione del «Parioli» di Roma. Se indicheremo qualche migrazione di registi (ad esempio Roberto Guicciardini che passa al torinese Gruppo



della Rocca al posto di Guido De Monticelli), il debutto dello scenografo Lele Luzzati come autore, al «Teatro della Tosse» di Genova (con un testo in cui ha dato anticipazione su *Hystrio*) e il «trapianto» al Teatro Parma 2 di Elisabetta Pozzi e di altri giovani attori, avremo, terminato con le principali indicazioni di tendenza della nuova stagione.

COSA FANNO I «BIG»

E le primedonne, i mattatori: che cosa fanno? Non tutti hanno svelato i loro piani, ma ne sappiamo abbastanza per dire che non pochi sembrano presi dalla frenesia del cambiamento. Dal bisogno di rimettersi in discussione: e questo è bene. Anna Proclemer, ad esempio, interpreta — per la «Plexus» di Ardenzi naturalmente — *Giorni felici* di Beckett, che ha avuto fra le interpreti italiane Laura Adani e Giulia Lazzarini. Stagione impegnativa anche per gli attori «maison» dell'Eliseo: Umberto Orsini si misura — dicevamo — con l'irrequieto Branciaroli in *Il Visitatore* di Botho Strauss, regia di Ronconi, in coproduzione con lo Stabile di Torino; e Rossella Falk, non più distratta da Neil Simon, interpreta un testo drammatico di Tennessee Williams, *La dolce ala della giovinezza*, accanto a Lino Capolicchio, regista Giuseppe Patroni Griffi. Valeria Moriconi porta in giro per l'Italia *Alla meta*, il testo amaro di Thomas Bernhard che ha presentato con coraggiosa determinazione, facendosi perdonare qualche scarto di registro, al Festival di Asti, regista il giovane Maccarinelli. Poi però — al grido di «Lasciatemi divertire!» — l'attrice tirerà fuori la sua vena comico-brillante e sarà *Madame Sans-Gêne* di Sardou, in un allestimento di Lorenzo Salvetti.

Albertazzi — sperando che non ripeta più che «il teatro è morto»: recenti disavventure dovrebbero avergli insegnato a essere più cauto nel parlare... — ci promette per l'estate prossima un *Otello* con la sua stessa regia, e con Corrado Pani nel ruolo di Jago, produzione Veneto-teatro. In tempi più ravvicinati interpreta invece *Svenimenti* da Cechov, per la giovane impresa «Genova Spettacoli», regista Antonio Calenda; ed elabora inoltre per Cristina Borgogni, regista Ennio Coltorti, *Tragedia*, da testi di Eschilo ed Euripide. Strehler continua nell'impresa di dirigere e recitare l'integrale del *Faust* Carla Gravina va in trasferta a Venetoteatro per interpretare *La Marchesa di O.* di Kleist, elaborazione di Kezich, regia di Marcucci, e Ottavia Piccolo, si è misurata con l'aereo Marivaux di *La sorpresa dell'amore*, nella traduzione di Maria Luisa Spaziani e con la regia di Sequi. Pamela Villosi, invece, è ospite dello Stabile di Bolzano, per il quale interpreta una novità di Mattia Sbragia, *Ore rubate*, regista l'autore. Lo stesso teatro — che ha in Marco Bernardi un dinamico direttore — ha in cartellone due nomi romani di prima grandezza, Enrico Montesano e Maurizio Scaparro, interprete e regista del *Vantone* di Pasolini, da Plauto, Gabriele Lavia e, naturalmente, Monica Guerritore sono ospiti dello Stabile del Friuli-Venezia Giulia: col *Riccardo III* colaudato a Taormina Arte e con la novità di Claudio Magris *Stadelmann*, evocazione di un servitore di Goethe; mentre Piera degli Esposti anima, regista Furio Bordon, *Zoo di vetro* di Williams. Enrico Maria Salerno, ritenendo che il teatro russo non sia soltanto quello della *glasnost*, riesuma *Il pensiero* di Leonid Andreev, precursore dell'espressio-

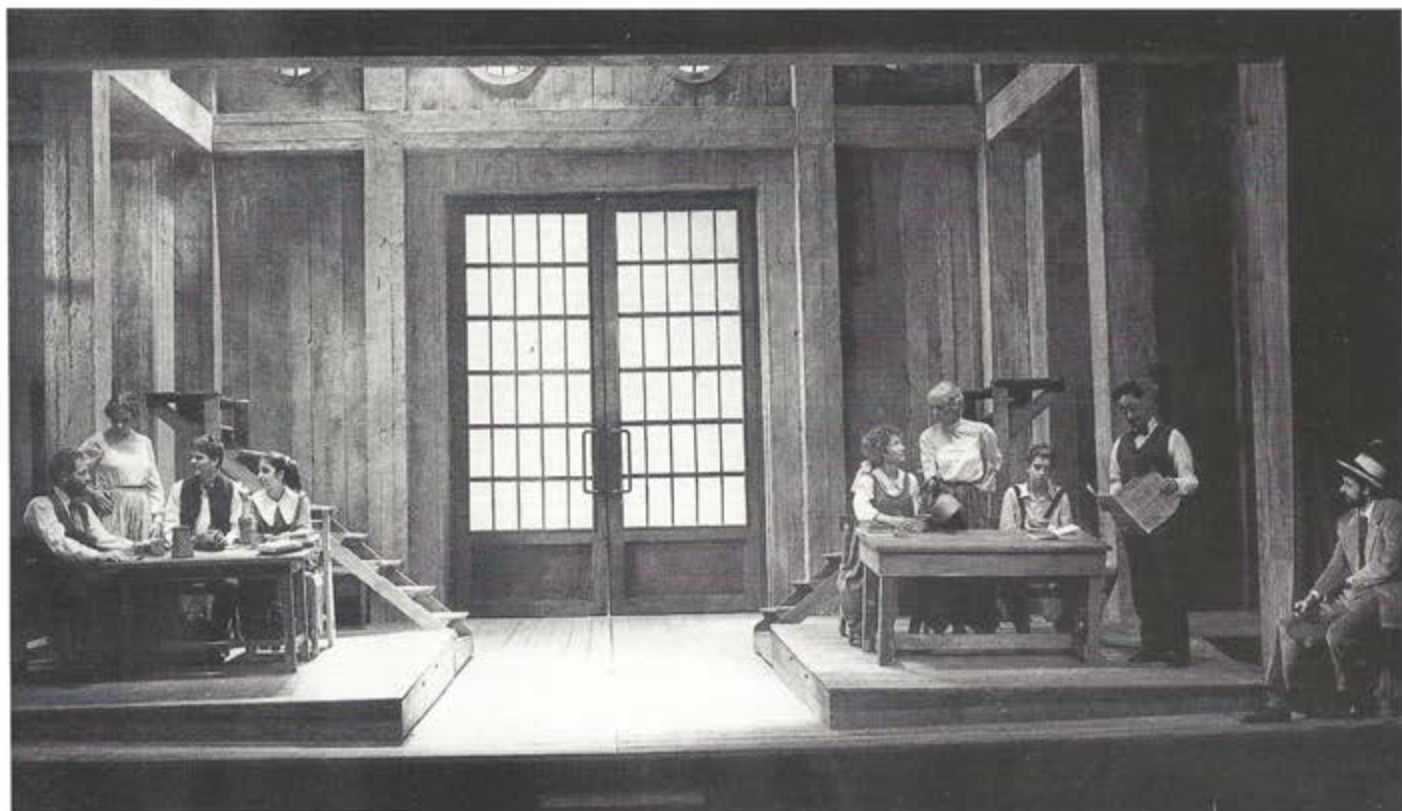
nismo del primissimo Novecento, mentre Ugo Pagliai e Paola Gassman, debuttano con *Il padre* di Strindberg, regia di Alvaro Piccardi e passano allo Stabile dell'Aquila.

DEBUTTO DI OLMI

Giulio Bosetti, con Marina Bonfigli, è in tournée con la goldoniana *Bottega del caffè*, bene accolta all'Estate Veronese, e si farà poi dirigere da Egisto Marcucci nel pirandelliano *Enrico IV*. Anche Glauco Mauri, in ditta con Roberto Sturmo, riprende gli ultimi due successi. Il *Sogno di una notte di mezza estate*, e il *Don Giovanni* applaudito ad Astiteatro, ma intanto prepara, di Edward Morike, *Mozart in viaggio per Praga*.

Vanno sul sicuro, quanto a cassetta, Ugo Tognazzi e il nuovo Fregoli Arturo Brachetti, interpreti, per la Plexus, di *M.me Butterfly* di David Hwang, adattatore Tullio Kezich. Questi ha affidato a Mario Missiroli, che lo realizza per il Teatro delle Arti di Roma alla fine di gennaio, con Corrado Pani, un suo testo «amarcord», *Il Vittoriale degli italiani*; e in questo teatro della capitale ha esordito Ermanno Olmi come regista teatrale, con l'ormai mitica *Piccola città* di Thornton Wilder. Scaccia mette la sua professionalità al servizio di Kleist (*La brocca rotta*, regia di De Fusco) per la Cooperativa Bruno Cirino; per la medesima ditta e con lo stesso regista Paola Pitagora è *La finta serva* di Marivaux.

L'anno scorso, la minaccia dei tagli alle sovvenzioni per lo Spettacolo aveva messo in allarme le formazioni sperimentali, che si consideravano non a torto le prime vittime dell'«austerità». L'inquietudine le ha convinte — si diceva — a ristrutturarsi, a riconsiderare i programmi, ad accordare più atten-



zione ai problemi della gestione e della distruzione. Tipico il caso della Comuna Baires di Milano: il suo progetto per l'89-'90 suona come un nuovo *incipit*. Dopo tante vicissitudini, ed una crisi finanziaria diventata acuta la primavera scorsa, la formazione milanese si trasferisce in una buona sede messale a disposizione dal Comune di Milano, mantiene le caratteristiche e le iniziative che le sono proprie (a cominciare dalla rassegna «Wiwargentina») ma si dà una consultazione culturale, promuove attività multimediali, sviluppa l'azione didattica nella zona, imposta forma di collaborazione con la scuola. Esaminando gli impegni programmatici di una ventina di gruppi di ricerca che rischiavano di essere travolti dal «temporalone» dei tagli alle sovvenzioni, governative o locali, si deduce che non tutto è oro, e si prevedono scarti tra il dire e il fare; però non si può negare uno sforzo per giustificare coi fatti — cioè con i cartelloni per l'89-'90 — il diritto ad esistere e ad operare. A Milano, il Teatro Litta continua a ospitare gli spettacoli della Cooperativa degli Uguali, a cavallo tra prosa e musica, ma dà anche ospitalità a due geniali «randagi» dell'*Off*, Remondi e Caporossi. A Genova, il teatro della Tosse di Tonino Conte e Lele Luzzati promette una rielaborazione da Alberto Savinio e altre squisitezze, mentre all'Archivolto il giovane regista Remo Gallione — che ci ha dato l'anno scorso *Il malloppo* di Orton e farse di Fo senza Fo — si impegna a rischiare su esordienti italiani. Aut-Off e Teatro del Sole di Milano, Teatro delle Moline di Bologna, Teatro-Laboratorio di Verona, Gruppo Abeliano di Bari, Compagnia Puglia Teatro, Compagnia della Quarta Parete di Catania, Cooperativa del Teatro Artigiano di Roma; sempre nella capitale la Compagnia dell'Atto, la Cosimo Cinieri e la Compagnia del Metateatro: si incontrano, nei programmi di queste formazioni diseguali, talune di incerto avvenire, altre in evidente crescita, i nomi di Ibsen e Strindberg, Valéry e Genet, Silone e Rosso. Per cui sarebbe

proprio iniquo rubricarne le attività sotto la voce del «superfluo teatrale».

TUTTA NAPOLI

È confermata dalle anticipazioni sulla stagione la vitalità della scuola teatrale napoletana: la Cooperativa Gli Ipoeriti continua con il Progetto Viviani e ripropone *Uscita di emergenza* di Santanelli; la «Bruno Cirino» ha nei suoi ranghi — come s'è detto — la Pitagora per *La finta serva* di Marivaux e Scaccia per *La brocca rotta* di Kleist, inoltre annuncia una *Serata Buzzati* curata, come gli spettacoli precedenti, da Luca de Fusco, l'animatore del Festival delle Ville Vesuviane. La «Nuova Commedia», invece, attinge al repertorio farsesco di Petito, «mattatrice» Rosalia Maggio, e ha l'ambizione di realizzare una rielaborazione partenopea di *Irma la dolce*, di Breffort. Senza parlare di altre giovani, vitali compagnie napoletane: i «nipotini» di Eduardo non si contano più. E senza contare, s'intende, le «ditte» che si richiamano di diritto ai Dei Filippo: Luigi, figlio di Peppino, che è ancora il *Malato immaginario* travolto dalla rivolta antiborbonica di Napoli, e Luca, che non si limita a riprendere, del padre, *Punto e a capo*. Fra i «maestri dell'avanguardia» spicca, naturalmente, il solitario, finalmente rivalutato Leo De Berardinis, che ha conquistato Spoleto con la sua personale, sofferta, emozionante rielaborazione dell'eduardiana *A' da passà à nuttata*, e che sta lavorando ad uno Strindberg importante e misconosciuto, quello di *Verso Damasco*. Il palcoscenico del Testoni di Bologna, prima di Leo, resta affidato a Vetrano e Randisi, con *Giardino d'autunno* della sudamericana Diana Raznovich, insieme a Nestor Garay, mentre Cherif cura la regia dei *Paraventi* di Genet.

Tino Schirinzi fa *Il berretto a sonagli* di Pirandello per Emilia-Romagna Teatro, con Ottavia Piccolo e la regia di Castri, poi *Semplicemente complicato* di Bernhard, regia di Paolo Emilio Landi. La Cooperativa dell'El-

fo, oltre alle riprese, mette in scena con la regia di De Capitani *Il risveglio di primavera* di Wedekind (al quale pensava anche Strehler, prima dell'incontro col *Faust*). Il Centro Teatrale Bresciano comincia una nuova attività sotto la direzione di Sandro Sequi, che firma la regia dei *Villeggianti* di Gorki e invita il sovietico Vitkiuk a realizzare *Play Strindberg* di Durrenmatt, ma, in fase di transizione, opportunamente ripropone anche «La famiglia Schroffenstein» di Kleist, diretta da Castri. Il Collettivo di Parma annuncia un *Freud* ricavato dai «Casi clinici» e dalla biografia di Sartre, regia di Dall'Aglio, e un intenso, eclettico programma che va da Sofocle a Woody Allen, da Pirandello a Horowitz. La Cooperativa del Teatro Popolare di Roma, oltre a fare circolare i suoi ultimi, riusciti spettacoli (*l'Erodiade* di Testori, *l'Oreste* dell'Alfieri, *il Lazzaro* di Pirandello), ha in cartellone *Le Troiane* di Euripide, interpreti la Innocenti e Piero Nuti, cui si affiancano Patrizia Milani e Leda Negroni. Sergio Fantoni — che è con Carbonoli al timone della «Contemporanea» — interpreta *Il mondo delle balene*, un grottesco di Heatchcote Williams adattato da Manfredi, regista Nanni Garella, ma non abbandona i suoi due cavalli di battaglia, *Orfani*, di Kessler, e *Purché tutto resti in famiglia*, di Ayckbourn. La Compagnia Attori e Tecnici, animatore Attilio Corsini, nel tentativo di ritrovare il successo di *Rumori fuori scena*, di Michael Frayn realizza infine *Spettatori*. E poi, il resto. □

A pag. 4, Franco Branciaroli, Umberto Orsini e Antonello Passari in «Besucher» di Botho Strauss; a pag. 5, Giorgio Strehler (*Faust*) e Franco Graziosi (*Mefistofele*) in «Faust Frammenti», parte prima. In questa pagina, una scena di «Piccola città» di Wilder, regia di Ermanno Olmi.

SCADENZA 1992: UN CONVEGNO DELL'ELART ALL'AQUILA

COME GESTIRE MEGLIO I TEATRI PUBBLICI D'EUROPA

A confronto i vari modelli europei, con particolare riguardo all'intervento dello stato, al ruolo degli sponsor, alla salvaguardia dei livelli culturali e alla formazione del pubblico - Germania: un sistema solido - Gran Bretagna: scommessa sul mecenatismo privato - Francia: conflitto fra istituzioni e artisti - Italia: la «stretta» ministeriale e il mercantilismo.

PAOLO GUZZI

Nel Castello cinquecentesco dell'Aquila si sono tenute in aprile le giornate di confronto internazionale sul teatro — lirico e drammatico — del settore pubblico. Organizzato dall'Elart (Associazione fra Enti locali, Artisti ed Operatori Culturali, presidente Bruno Grieco) il convegno si è occupato degli aspetti gestionali del teatro in vista della data ben nota del 1992, quando l'integrazione europea diventerà operativa. A tale proposito è stata particolarmente opportuna la presenza, durante le tre giornate non foltissime di pubblico, di delegazioni straniere rappresentanti i principali settori del teatro nella Comunità (Francia, Inghilterra, Germania) che hanno tenuto, in larga parte, a spiegare e ad illustrare con una raffica di cifre quanto nel proprio Paese la situazione del teatro sia soddisfacente, specialmente in Germania. L'Italia, in un momento particolare per le proposte del ministro Carraro e per la legge da approvare, ha risentito, attraverso i propri interventi, della tensione interna, dando ancora una volta l'impressione di una conflittualità permanente, non sempre costruttiva o comunque indicativa di una condizione di instabilità, per mancanza di tradizione gestionale e di scarsa preparazione da parte del pubblico. I fondi stanziati dallo Stato per la stagione '88-'89 di Prosa, sono stati, in Italia, di circa 125 miliardi, a fronte dei 217 miliardi stanziati in Francia, dei 364 miliardi per la Gran Bretagna e di ben 1832 miliardi in Germania. Le cifre, come sempre, sono significative.

STATO E SPONSOR

Il dibattito — visto che gli stanziamenti statali non sono sufficienti comunque, in nessun Paese — si è acceso sul rapporto con i sovvenzionatori privati. Specialmente gli inglesi si sono mostrati più pragmatici e non hanno fatto un problema della sempre maggiore necessità delle sponsorizzazioni private, come da tempo succede negli USA. Per i Francesi è intervenuto André Larqué, consigliere tecnico di Rocard, che — dopo aver tracciato una sorta di storia dei rapporti tra Stato e Cultura, in Francia sempre attivissimi — si è chiesto, senza risponderci, quale tipo di internazionalizzazione della vita culturale sia possibile a questo punto. Bernard Bovier-La Pierre (*Institut Supérieur du Management Culturel*) non nega l'influenza del potere politico sul teatro, ma invita a non drammatizzare e denuncia allarmato la grande minaccia al teatro dal vivo da parte della TV, in quanto lo spet-

tacolo «a domicilio» è sociologicamente spiegabile, perché più economico e collimante con la tendenza al «rifiuto ad uscire di casa». Bernard Dort, nella veste di alto funzionario del *Ministère de la Culture*, ha descritto la molteplicità delle iniziative che si sono prese in favore del teatro a partire dalla gestione di Jacques Lang (cinque Teatri nazionali, i Centri Drammatici Nazionali, quelli Regionali, le Compagnie convenzionate). Per gli inglesi, Graham Marchant ha spiegato i compiti dell'*Art's Council*, struttura emanata dal Governo Centrale ma indipendente da esso, per promuovere la conoscenza, la comprensione e l'esercizio della arti espressive e visive. Egli ha segnalato che, in realtà, nella stagione '91-'92 si avrà una riduzione reale delle sovvenzioni pubbliche al teatro inglese e quindi — ha incalzato Ian Brown, direttore per la prosa dello stesso organismo, l'*Art's Council* — la sponsorizzazione privata si è resa necessaria, anche se è tenuta sotto controllo (4 per cento del budget). Roger Chapman ha commemorato il venticinquennale del prestigioso *National Theatre*, ne ha fatto la storia, ha indicato le difficoltà gestionali, ha affermato il proposito di proseguire nella politica della sperimentazione e della «improvvisazione» nonostante tutto. I lunghi interventi dei tecnici tedeschi sono stati quasi trionfalisti. Günther Rühle ha sostenuto che «il teatro tedesco è il sistema più perfetto del mondo», e Franz Kerscheneiter ha illustrato le caratteristiche dei due organismi per i finanziamenti al teatro (statale e comunale), e ha tenuto a sostenere la necessità dell'indipendenza culturale di ogni Paese.

Klaus Schultz, direttore artistico del teatro di Aquilgrana, dopo avere illustrato le caratteristiche del suo teatro, che si trova nella regione più ricca di luoghi teatrali (21 teatri pubblici nella Renania-Westfalia) ha espresso però la preoccupazione che il paradiso teatrale tedesco rischi di diventare un «paradiso perduto».

Tra gli italiani, Luigi Musati, direttore dell'Accademia Silvio D'Amico, ha sottolineato l'importanza del testo drammatico per il lavoro dell'attore e ha distinto tra scuola istituzionale e bottega, in cui il rapporto tra chi insegna e chi apprende è diverso. Musati ha auspicato una «pedagogia della creatività», per la formazione di un pubblico diverso. Inoltre ha proposto un coordinamento tra le Scuole nazionali di teatro, in vista della scadenza europea e del potenziamento delle minoranze linguistiche, che stanno riprendendo vigore e vogliono un loro teatro.

Tra gli interventi più chiarificatori quello di Sisto Dalla Palma, che ha rilevato come il teatro «non fa più corpo con le aspettative globali della società su cui i teatri insistono». Dalla Palma ha inoltre indicato, a proposito delle sovvenzioni, che in Italia esiste una sorta di commistione tra pubblico e privato. «Il fuori del pubblico a volte è parapubblico. Dalla Palma ha auspicato l'attivazione di una «logica del terzo polo» per impedire che l'intervento ministeriale si schiacci sul fatto culturale».

PERCHÉ I TAGLI

Il Sovrintendente alla Scala, Carlo Maria Badini, ha avvertito l'importanza di garantire la libertà creativa, e così in sostanza si è espresso Strehler in un messaggio al convegno. Maurizio Scaparro, quale direttore del Teatro di Roma, ha insistito sulla necessità di nuovi slanci creativi per il teatro pubblico, che può cogliere le nuove attese e le nuove speranze che nascono dalle prospettive europee. Carmelo Rocca, direttore generale del Ministero del Turismo e Spettacolo, ha inteso spiegare le ragioni dei «tagli» alle sovvenzioni statali e ha annunciato prospettive ancora più «nere» per il '91. Nasce — ha detto — una mentalità selettiva, basata sulla qualità, ed anche per la sperimentazione. L'evoluzione dello spettacolo in Italia ha subito una crescita per la Prosa, nel quadriennio '84-'88, ma poi si è avvertito un calo delle presenze nel pubblico, specialmente in città. Troppe offerte? La distribuzione non funziona? Forse.

Bruno Grieco, il presidente dell'Ente organizzatore del convegno, ha avvertito la profonda contraddizione tra spettacolo inteso come intrattenimento di consumo, e spettacolo come prodotto artistico. Il prodotto artistico è di solito scartato dallo sponsor. Allora, come ci si dovrà schierare? Contro tutto ciò che è mercificato? È evidente che occorre una «pedagogia della creatività» per una maggiore coscienza generalizzata che le arti dal vivo sono formative dell'individuo, e non intrattenimento, puro e semplice. Si è chiesto Grieco: «Cosa fanno i nostri Paesi per promuovere il fattore formativo?» L'insegnamento del teatro in Italia è fornito soltanto dalle Accademie, e poi da una miriade di Scuole di qualità bassa, Grieco ha proposto di investire il Parlamento Europeo perché si faccia carico della necessità che la funzione dello spettacolo dal vivo abbia dignità pari alle altre arti. □

DUE PROTAGONISTI AL FESTIVAL DI SPOLETO '89

LA PRAGA MAGICA DI PAGLIARO LA NAPOLI EDUARDIANA DI LEO

La Boemia onirica di Ripellino, ovvero la fantasia e il sogno come antidoto all'aridità contemporanea - De Berardinis: «Un testo teatrale, per me, è un supporto per manifestare e trasmettere altre emozioni».

FEDERICA MABELLINI





Tra le numerose iniziative previste dal cartellone del 32° Festival dei Due Mondi, *Praga Magica*, una tetralogia ispirata al noto libro di Angelo Maria Ripellino. In questo quadro, *I racconti di Mala Strana* di Jan Neruda, *Valeria e la settimana delle meraviglie* di Vítězslav Nezval, *Pas-satempo polifonico* di Vera Linhartova insieme a *Il tamburo sfondato* di Bohumil Hrabal, adattate da Manlio Santanelli, Ubaldo Soddu e Guido Davico Bonino, sono andate in scena alla Sala Frau di Spoleto per l'occasione convertita in spazio da caffè-concerto. Paola Bacci, Rino Cassano, Giustino Durano, Virginio Gazzolo, Margaret Mazzantini, Massimo Popolizio e Bianca Maria Ragni si sono avvicendati nei vari ruoli, dando vita alle oniriche parabole della letteratura cecoslovacca. Una quarta serata, dal titolo *Lo splendido violino verde*, è stata poi dedicata a Ripellino, attraverso la lettura, da parte dei medesimi attori, di trenta sue poesie.

PER RIPELLINO

A coordinare l'operazione, insieme allo stesso Davico Bonino, Franco Ruggieri e Walter Pagliaro, che ha curato la regia dei quattro spettacoli. Pagliaro ci parla di questa esperienza spoletina.

HYSTRIO - *Pagliaro, qual è il significato dell'operazione Praga Magica?*

PAGLIARO - Diciamo che non è stata un'antologia su Praga, perché parlare di una città è impossibile, e poi certamente si potevano fare altri programmi. Il nostro è stato un omaggio a Ripellino: non una tetralogia su Praga, ma in qualche modo una tetralogia sul libro *Praga Magica* di Ripellino.

Naturalmente, all'interno del vastissimo materiale che era suggerito dall'autore abbiamo individuato una linea che ci sembrava adatta allo spazio della Sala Frau e a spettacoli pomeridiani (le 4 del pomeriggio sono un orario terribile). Abbiamo scelto la strada di quelli che sono chiamati da Ripellino stesso *i pàbitelè*, cioè i gradassi, i ciarlatori, i contastorie. Tutto questo per cercare di mettere

a fuoco un aspetto che a me stava particolarmente a cuore, il mondo dell'immaginario, l'onirico che suggerisce l'idea che il rifugiarsi nella fantasia è una possibilità di salvezza del mondo contemporaneo. Questa, per quanto espressa a grandi linee, è la sostanza dell'operazione.

LAVORO DI ÉQUIPE

H. - *Dunque, il titolo della tetralogia si riferisce al libro di Ripellino più che alla storia magica di Praga. Ma c'è anche un interesse specifico per la cultura boema?*

P. - Un po' l'uno e un po' l'altro. *Praga Magica* è il titolo del libro, però abbiamo scelto una rosa di testi che si rifaceva a una certa atmosfera alchemico-fattucchiera... naturalmente con una dose di ironia. Per quanto riguarda la cultura boema, devo dire che da parte mia c'era sicuramente un grande interesse. Nell'ambito della letteratura cecoslovacca, vi sono cose straordinarie da noi totalmente sconosciute e questa operazione è stata anche un modo per favorire la conoscenza di autori dei quali si è parlato troppo poco. Alcuni di essi, certo, sono conosciuti, come Hrabal, pubblicato da varie case editrici. Ma quasi del tutto ignorato è Nezval, che invece è un grande poeta surrealista. Io spero, dunque, di avere contribuito a suggerire l'approccio a tutti questi autori.

H. - *Com'è avvenuta la scelta dei testi? Si è trattato di una sua proposta o sono stati selezionati insieme agli altri collaboratori?*

P. - La scelta dei testi è stata sostanzialmente mia, d'accordo comunque con i curatori dell'operazione. Poi, individuati i testi, ho cercato delle persone che secondo me potevano essere eccellenti «mediatori» tra la pagina letteraria e il palcoscenico, e che alla fine non mi proponessero delle commedie «fatte e finite», ma soltanto accennate. Era un equilibrio strano, quello che bisognava raggiungere, e credo che ci siamo riusciti. Ho pregato delle persone che stimo, come Manlio Santanelli, Ubaldo Soddu e Guido Davico Bonino, di aiutarmi e ne è risultata un'eccezionale occasione per lavorare insieme.

H. - *Come si è svolta, questa collaborazione? Il lavoro drammaturgico è stato fatto a tavolino e poi rivisto in palcoscenico, o c'è stata interazione tra autori e scena?*

P. - Ci sono state varie fasi: un lavoro autonomo da parte dei riduttori, poi una fase di confronto, insieme a me, su una serie di cose, con osservazioni e discussioni, che credo siano state utili. Infine, naturalmente c'è stata una verifica in palcoscenico: richiedevo cose che ritenevo potessero funzionare meglio di altre, venivano modificate certe parti, si rivedevano taluni accorgimenti e così via. È stato insomma un vero e proprio lavoro in progress.

TEATRO PRECARIO

H. - *L'operazione è nata ed è morta nel teatrino della Sala Frau, oppure pensate di farla circuitare, e se sì con quali criteri?*

P. - Per ora non so se *Praga Magica* avrà una vera e propria circuitazione, ma si parla di trovare altri spazi per proporla ancora in futuro. Questa idea è stata suggerita anche da qualche critico. La cosa mi ha fatto piacere, e devo dire che ne stiamo parlando.

H. - *Quali sono i suoi progetti per il futuro, a parte Praga Magica?*

P. - È ancora tutto in alto mare, come del resto tutta la vicenda dell'intero teatro italiano. Ci sono un paio di progetti che mi piacerebbe realizzare, ma...

H. - *Ma non ne parla per scaramanzia?*

P. - Non ne parlo non solo per scaramanzia, ma anche per la loro precarietà allo stato attuale.

H. - *Vuole dirci qualcosa sulla 32° edizione del Festival di Spoleto? Come vede il presente e il futuro del Festival?*

P. - Ciò che mi riguarda più da vicino è senza dubbio il settore prosa, a cui quest'anno è stato dato un taglio abbastanza particolare. Mi sembra che la prosa, in questa edizione, abbia avuto spazi maggiori, e questo non può che farmi piacere.

Tutto ciò che posso dire è «speriamo che duri». Soprattutto speriamo che si possa osare sempre più: questo in particolar modo è quanto vorrei che accadesse. □



DE BERARDINIS: «E ADESSO, FACCIO STRINDBERG: VERSO DAMASCO»

Il grande amore per il teatro di Eduardo e l'interesse per interpolazioni drammaturgiche sono elementi che da sempre caratterizzano la produzione artistica di Leo De Berardinis. Il risultato è stato, a Spoleto, *Ha da passà 'a nuttata*, accolto molto favorevolmente dal pubblico e dalla critica. A De Berardinis abbiamo chiesto di dirci com'è nato lo spettacolo.

LEO DE BERARDINIS - Già con Dante, Leopardi, Omero e Joyce ho operato scritture sceniche, facendo un viaggio attraverso l'opera di questi autori. È una cosa che mi è congeniale; mi serve per approfondire e conoscere meglio testi ai quali tengo particolarmente: un'operazione di conoscenza. Per quanto riguarda Eduardo, c'è in più l'emozione di ispirarmi a testi scritti da un maestro dell'arte scenica, che io amo molto perché la sua scrittura è sapiente e il suo teatro è vivo, sia per la lingua che per le situazioni che rappresentano.

H. - *Testi come Ha da passà 'a nuttata o Novecento e Mille nascono a tavolino o in qualche altro modo?*

D. B. - Il teatro non è una cosa meccanica, è una cosa assai complessa. Nasce a tavolino, attraverso riflessioni, attraverso prove, attraverso ripensamenti: è un ragionare teatrale sempre simile, sia che si lavori sull'opera globale di un autore, sia che si tratti di un singolo testo e che nasca uno spettacolo autonomo proprio a partire da esso. Voglio comunque precisare che la parola «testo» è già di per sé molto equivoca, ambigua. Per me un testo può essere costituito anche da un quadro, perché io per testo intendo un supporto emotivo. In effetti, cerco sempre di dire cose al di là di esso, addirittura al di là delle azioni sceniche che realizzo. I «testi» sono supporti per esprimere altre energie, altre comunicazioni, come tutto ciò che è manifestazione di un'alterità che non riusciamo a definire se non in questi termini.

PIÙ AUTONOMIA

H. - *Dopo l'interruzione del rapporto con Nuova Scena, com'è avvenuto il ritorno ad una situazione produttiva analoga a quelle precedenti l'esperienza bolognese? Cosa è avvenuto, anche a livello artistico?*

D. B. - È stata una fase liberatoria, perché la Cooperativa Nuova Scena pareva a me legata ad un teatro dei più occasionali, ad un teatro che tende verso il commerciale. Con me Nuova Scena non aveva la possibilità di fare un teatro occasionale; tuttavia, anche se all'interno della cooperativa ho potuto, per mia scelta, lavorare in libertà, andando via mi sono sentito più autonomo.

Naturalmente sono sopravvenute nuove responsabilità, soprattutto da un punto di vista pratico, perché ci sono molte altre cose da curare oltre lo spettacolo; però questa situazione ci ripaga su un altro versante. L'autonomia consente scelte più libere, pur sapendo che comunque la libertà è sempre e soltan-

to un'approssimazione alla libertà. Anche in una compagnia autonoma si ha a che fare con i soliti problemi di produzione e di distribuzione, con le sovvenzioni, con la critica, con gli attori, con la vita. Se non altro, però, c'è un intoppo in meno.

H. - Cosa c'è ora in cantiere, a parte la normale distribuzione di Ha da passà 'a nuttata?

D. B. - Ha da passà 'a nuttata è recitato da una compagnia formata per l'occasione, con attori napoletani. Vi sono attori dei Teatri Uniti e tecnici del Teatro di Leo. Ho fatto provini molto accurati per selezionare le persone giuste. Comunque si tratta di una compagnia di passaggio, creata perché mi servivano attori napoletani. Con il mio gruppo, invece, comincio a lavorare in gennaio. Gli attori iniziano già un laboratorio in dicembre, sempre a Bologna, perché la mia sede è a Bologna. Non c'è ancora uno spazio, ma in qualche modo lo troverò. Stiamo valutando la possibilità di affrontare Strindberg attraverso la trilogia *Verso Damasco*.

ARTE E CONSENSO

H. - Tornando al personaggio De Berardinis: lei viene da un'esperienza di avanguardia, era presente al Convegno di Ivrea nel 1967 ed è stato uno dei fondatori di quel Nuovo Teatro la cui immagine era decisamente in opposizione al teatro commerciale. Ancora oggi, contro ogni difficoltà produttiva ed organizzativa, lei continua a proporre un teatro diverso. Ciononostante è uno dei pochi che da allora sono riusciti ad inserirsi nel mercato, e ai suoi spettacoli affluisce un pubblico numeroso. Come ritiene che ciò sia potuto avvenire?

D. B. - Bisogna distinguere fra teatro commerciale e teatro dove il pubblico viene. Il primo ha finalità commerciali, è incolto e non ha niente a che vedere con l'arte scenica. Diversa è la situazione di un artista che si esprime secondo ciò che sente e vuole dire, di un artista relativamente libero che si incontra con un pubblico numeroso. Questo incontro non è certo esente dai dissensi, poiché ogni opera d'arte, quando è tale, porta con sé dei dissensi, a meno che non ci si muova nell'ambito del sublime. In tal caso si riesce ad operare una sorta di pacificazione di tutto il pubblico, ma dipende dalle opere che uno affronta e dai diversi strati di lettura che offre. Non è detto che un'arte «pura», la vera e propria arte scenica, non possa incontrare anche il pubblico. Tuttavia, non è nei nostri intenti ricercare il successo o il consenso del pubblico: se questo viene non significa che stiamo commercializzando la nostra opera ma, al contrario, è il segno che stiamo riuscendo a portare ad un livello un po' più alto gli spettatori. Il teatro commerciale è tutt'altra cosa. Nasce da interessi economici, da speculazioni partitiche, per intenti di carriera. È un teatro di scrittura, che prende un testo, un regista, degli attori occasionali e fa degli spettacoli, appunto, occasionali. È un teatro senza alcuna progettualità politica, e intendo con questa parola una cosa molto alta, non i maneggi partitici. Purtroppo, il teatro commerciale sta imperando ovunque, non soltanto in Italia; l'arte scenica è veramente decaduta. □

Alle pagg. 8 e 9, due scene di «Praga magica» (I, Malastrana, dai racconti di Jan Neruda) a Spoleto. A pag. 10, al centro della foto, Leo De Berardinis in «Ha da passà 'a nuttata». In questa pagina, Mariannella Lazslo e Gianrico Tedeschi.

GIANRICO TEDESCHI NELLA PIÈCE DI FERRONE

Goldoni alle Ville Vesuviane tra i furori della Rivoluzione



È andato in scena a Villa Campolieto *Le smanie per la rivoluzione*, la pièce che Sirot Ferrone ha costruito su documenti tratti dai *Mémoires*, dalle *Nuits de Paris* di Restif de la Bretonne e dai *Journals* sulla Rivoluzione, con la regia di Luca De Fusco e l'interpretazione di Gianrico Tedeschi nel ruolo di Goldoni.

Nella casa parigina, al riparo dagli echi della Rivoluzione, Goldoni nel 1793 vive con la fedele moglie Nicoletta, un nipote rivoluzionario e un vecchio Arlecchino del Théâtre des Italiens; non gli interessa la rivoluzione, non gli interessa fuggire; attende la morte guardando vivere gli altri, semmai preoccupato di riottenere la pensione concessagli da Luigi XVI (e che sarà ripristinata dal governo rivoluzionario solo il 7 febbraio 1793, dopo la sua morte).

I trent'anni parigini di Goldoni — che si era trasferito a Parigi come autore della *Comédie Italienne* nel 1762 — sono ancora tutti da studiare, e con essi il fallimento dell'incarico alla *Comédie* in una situazione teatrale «bloccata» (in cui non c'era la più pallida traccia della riforma goldoniana), nella quale persistevano gli echi stanchi della *Comédie dell'Arte* e la commedia *larmoyant*, che era subentrata alla grande tragedia secentesca e agli umori neri di Molière. Di questo periodo, tormentato e difficile, dove la chiave è forse da ricercare nella fuga nei *Mémoires*, resta anche da chiarire la natura profonda delle reazioni di Carlo Goldoni davanti agli avvenimenti del 1789. Sirot Ferrone non si discosta, in apparenza, dall'immagine di un Goldoni estraniato dagli avvenimenti, che alla Rivoluzione, avviata verso il Terrore, guarda con il disincanto di chi ormai conosce l'epilogo di ogni atto della commedia umana. Le grazie e le disgrazie di una aristocratica aspirante attrice, la contessa Hélène de Hautecour — nel cui disadorno palazzo ha trovato rifugio insieme a Nicoletta — sembrano interessarlo di più dei rumori della piazza. E la sua tazza di cioccolata, unico lusso fra l'imperante miseria e le lezioni di recitazione alla bella Hélène, lo tengono più occupato degli eventi che scorrono fuoricena nei due atti della commedia, fra l'agosto del 1792 e il febbraio del 1793. Ma l'estraneità di Goldoni si rivela nelle pungenti discussioni con lo smanioso nipote, bramoso di ottenere il suo posto nella vita e nella storia («Sono le smanie di questa rivoluzione che ti ingannano, il destino è più forte e non contempla uguaglianze»), o con il piccolo opportunista Agironi, medico veneziano residente a Parigi, che lo trascina in campagna («Io sono tranquillo, abitudinario. Io vegeto, dottore. Ho bisogno che siano gli altri ad agitarsi, a correre, a soffrire; io posso rimanere fermo...»). Così come non esiterà a spingere il nipote timido e maldestro nelle braccia di Hélène: «Vivi! è il tuo momento!» Intorno a Tedeschi, che pronuncia con splendida tenerezza, in chiusura, il monologo di Pantalone da *Arlecchino, servitore di due padroni*, rievocando la giovinezza e gli amici perduti, nella scena lineare e claustrofobica di Firoux Galdo, dove un simbolico albero dal tronco contorto moltiplica dietro le finestre l'immagine della vita e del suo fluire, spiccano il vecchio Arlecchino di Gianni Galavotti e la saggia e tenera Nicoletta di Angela Cardile; e bravi Mariannella Lazslo, Vittorio Franceschi, Libero Sansavini e Paolo Beretta. *Fabio Battistini*

MOLTO ECLETTICA LA SETTIMANA RASSEGNA DI TAORMINA

DALL'ORCA MITOLOGICA DI D'ARRIGO ALLA PIOGGIA DI PREMI CON BAUDO

In attesa di fruire dei nuovi moderni spazi, il Teatro antico e la Villa comunale sono stati ancora i contenitori degli spettacoli - Il Riccardo III di Lavia, il Kean di Proietti, un Goldoni invelenito da Fassbinder e le performances di Gazzolo e Foà gli spettacoli di richiamo - Il Premio Eduardo a Peppino Patroni Griffi, il Laurence Olivier a Glauco Mauri.

FABIO BATTISTINI



Taormina Arte 1989 si è inaugurata il 14 luglio al Teatro antico con *Horcynus Orca* nella libera riduzione di Stefano D'Arrigo e Biagio Belfiore; fra gli interpreti Regina Bianchi, Paola Pitagora, Renzo Giovampietro e Aldo Reggiani, regia Roberto Guicciardini. Tema del romanzo del messinese D'Arrigo, pubblicato nel 1975, è il ritorno a Cariddi, sullo stretto di Messina, di 'Ndrja Cambria, marinaio della fu regia Ma-

rina che — percorse a piedi le coste devastate della Calabria nello sfacelo del 1943 — riapproda alla sua isola dove non riconosce la sua gente, degradata dalla guerra e dalle carestie. L'improvvisa emersione dagli abissi dell'*Horcynus Orca*, mostro terrificante e cancrenoso che dà la morte, perché è la Morte, segna una svolta decisiva del racconto: l'agonia dell'*Orca* esprimerà, nella potenza visionaria delle sue immagini, la presenza di

quell'elemento distruttivo che ha alterato e corrotto in modo irrimediabile il mondo in cui 'Ndrja credeva, e che provocherà sotto forma di fatalità cieca, la morte sacrificale dell'eroe. «Il tentativo — ha detto Guicciardini — era quello di narrare teatralmente una storia che fin dall'inizio lievita oltre la cronaca, o la testimonianza storicizzante che subito, e non a tratti, si colloca in uno spazio in cui prende forma il contorno di una gran-

de metafora. Il viaggio di 'Ndria, disseminato da segnali funerei, da presagi indistinti eppur angosciosi, intuiti e avvertiti con profondo disinganno, è l'esperienza stessa del conoscere, un confronto con le proprie origini».

HOLLYWOOD '39

Per il cinema, intorno a una tavola rotonda sulla straordinaria produzione americana del 1939 è stato riproposto il mitico *Via col vento* di Victor Fleming, tratto dal romanzo di Margareth Mitchel e interpretato da un poker d'assi: Clark Gable, Vivien Leigh, Leslie Howard e Olivia De Havilland. Intorno al Kolossal, Gary Cooper (*Beau Geste* di Wellman), Loretta Young (*Eternamente tua* di Garnett), Gary Grant (*Gunga Din* di Stevens), Charles Laughton (*Il gobbo di Notre Dame* di Dieterlee), Ingrid Bergman e Leslie Howard (*Intermezzo* di Ratoff), James Stuart (*Mister Smith va a Washington* di Capra), Greta Garbo e Melvyn Douglas (*Ninotchka* di Lubitsch), Boris Karloff (*Il figlio di Frankenstein* di Lee), John Wayne (*Ombre rosse* di Ford) Henry Fonda (*Alba di gloria* di Ford) e Merle Oberon e Laurence Olivier (*La voce nella tempesta* di Wyler). Per il cinema italiano, un omaggio a Michelangelo Antonioni, con inediti presentati per la prima volta in Italia: dal documentario *La villa dei mostri* (1950) recentemente ritrovato, a *Ritorno a Lissa Bianca* (1983, sul set del *L'avventura*), a *Kumbhla Mela*, girato nel 1977 in India in occasione della più importante festa religiosa sul Gange, ed editato personalmente da Antonioni per questa occasione. Il 6 agosto, in diretta su Raiuno, dal Teatro antico, condotta come la serata dedicata al cinema da Pippo Baudo, c'è stata la «Festa per il Teatro». Ospite d'onore il ministro dello Spettacolo, Franco Carraro, che alla conferenza stampa dell'Agis ha annunciato i nuovi contenuti della legge di settore, riveduta dopo una prima bozza, e sulla quale il teatro di prosa attende l'avvio della discussione. Il premio «Taormina» per una novità italiana è stato assegnato a *Giacomo il prepotente* di Giuseppe Manfridi, il giovane autore romano che in quinquennio di attività «felicitemente sperimentata in palcoscenico», ha dimostrato un talento reale. Lo spettacolo prodotto dallo Stabile di Genova per la regia di Piero Maccarinelli, era stato interpretato da Massimo De Rossi, Elisabetta Pozzi e Massimo Venturiello. I premi «Una vita per il teatro» sono andati ad Anna Proclemer, Dario Fo, Pietro De Vico, Arnoldo Foà e a Franco Bruno, già presidente dell'Agis, «per il quarantennale impegno di lavoro dedicato allo sviluppo dello spettacolo italiano nelle sue diverse componenti artistiche, imprenditoriali e organizzative». Il premio «Eduardo» è andato a Giuseppe Patroni Griffi per la sua riproposta, allo Stabile di Trieste, della trilogia pirandelliana del «Teatro nel teatro». Il premio «Laurence Olivier», infine, è andato a Glauco Mauri per «l'alta qualità delle sue interpretazioni shakesperiane e, segnatamente nella stagione 88/89, per il *Sogno di una notte di mezza estate*».

Alla Villa comunale, Arnoldo Foà ha interpretato la figura dell'ex attore gay Robert O'Brien, nella commedia di Steve Spears: *Un pezzo di Paradiso*: «Il testo non contiene giudizi morali — ha detto Foà, anche regista — passa dalla spensieratezza del protagonista al suo sacrificio estremo senza soffermarsi a considerare ciò che è bene o male, giusto o

INTERVISTA AL SINDACO DI MESSINA

Il futuro di Taormina Arte è nella sua internazionalizzazione

La Rassegna Internazionale di Cinema-Teatro-Musica Taormina Arte 1989, alla sua settima edizione, aveva in cartellone, dal 14 luglio al 10 settembre, una sezione cinematografica, presieduta da Gian Luigi Rondi e diretta da Sandro Anastasi, con 30 titoli e 8 spettacoli di prosa in prima nazionale, sezione questa coordinata da un gruppo di lavoro, 2 balletti e 14 concerti affidati alla direzione artistica di Giacchino Lanza Tommasi; inoltre un'ampia panoramica del video d'autore affidata a Valentina Valentini e le due spettacolari serate televisive affidate a Pippo Baudo.

Promossa dall'Assessorato regionale per il Turismo, la Comunicazione e i Trasporti, la manifestazione è curata dal Comitato Taormina Arte composto dal Sindaco di Messina, Mario Bonsignore, dal Sindaco di Taormina, Nicola Garipoli e dal Presidente dell'Amministrazione Provinciale di Messina, Giuseppe Naro. *Hystrio* ha chiesto a Mario Bonsignore qualche anticipazione sul futuro della rassegna.

BONSIGNORE - Taormina Arte è arrivata ad un passaggio che noi riteniamo essenziale, e che è quello della sua internazionalizzazione. Tre sono le mete che ci siamo prefissi: arrivare a dare in anticipo i programmi per il Cinema, la Musica e il Teatro, anche se per quest'ultimo è difficile; tentando di programmarlo speriamo così di internazionalizzarlo, anche perché ora ci sono le condizioni per fare questo salto in avanti, con l'apertura delle due sale perfettamente e modernamente attrezzate del Palazzo dei Congressi, in periodi dell'anno diversi. Infine arrivare, con varie manifestazioni, a fare attività per più mesi, fino a coprire l'intero arco dell'anno.

HYSTRIO - Per quanto riguarda Shakespeare?

B. - Shakespeare si è ritagliato il suo spazio definitivamente. Il programma al Teatro antico non è più tutto concentrato su Shakespeare; come già l'anno scorso per *Liola*, accanto al *Riccardo III* di Lavia, quest'anno abbiamo avuto Proietti con il *Kean*, che però non è uno Shakespeare tradizionale, mentre alla Villa comunale ci si orienta ormai verso gli autori contemporanei.

H. - Perché i convegni su Shakespeare sono così brevi?

B. - Il problema è che a Taormina, in pieno agosto, è sempre difficile creare buone condizioni di ascolto: mi riferisco ai giovani, cui sono diretti. Noi pensiamo di spostarli in primavera, affinché siano fruibili dalle tre Università di Catania, Siracusa e Palermo; in tal caso prevediamo più giornate di lavoro e, naturalmente, la pubblicazione degli atti.

H. - Manterrete i Biglietti d'oro? E il Premio Laurence Olivier?

B. - Questo bisogna chiederlo all'Agis; comunque vanno sfoliti, per accrescere il prestigio del Premio. In quanto al recente «Olivier»; voluto dal Ministero dello Spettacolo, noi l'abbiamo ospitato con grande piacere, anche se esiste già a Londra da qualche anno. Non so se proseguirà o no.

H. - Le critiche?

B. - Ci rendiamo conto che lavorando si fanno errori, ma si può arrivare a migliorare sempre più il Festival. Lo spazio del Teatro greco-romano presenta grandi difficoltà che cerchiamo di superare, facendoci aiutare da uomini di teatro come Proietti (il suo *Liola* ha incassato l'anno scorso 270 milioni), Lavia o Serpieri. Il *Riccardo III* ha già incassato 110 milioni: è un'operazione vincente per noi che abbiamo coprodotto lo spettacolo; il rapporto con Lavia e Trieste si esaurisce comunque la sera dell'ultima recita. Certo, non escludiamo l'idea di riprendere *Liola*, ma pensiamo anche a una nuova, grande produzione pirandelliana, ora che disponiamo del palcoscenico del Palazzo dei Congressi. Da quest'anno il gruppo di lavoro sarà coordinato da Franz De Biase. (*Fabio Battistini*)

ingiusto. Quello che mi ha attratto è la tragedia del vecchio omosessuale che vorrebbe tanto essere libero di mostrarsi tale al cospetto di tutti, ma ne è impedito dal timore e dalla morale degli altri, morale che ha fatto sua per tutta la vita». Dopo *The Phantom Violin*, novità di Gerard Mc Burney presentata dal gruppo inglese Theatre de Complicité (fra musicisti solisti, un tenore, un soprano e il celebre violino di Paganini, in un castello incantato, durante un ballo mascherato, un uomo e una donna vivono una situazione boccac-

cesca), si è svolta la giornata di studi Shakesperiani al Palazzo dei Congressi. Coordinatori Alessandro Serpieri e Keir Elam, ai quali è stato affidato il primo e l'ultimo intervento della giornata, rispettivamente su alcuni problemi centrali di interpretazione e traduzione del dramma, e sulla figura di Riccardo come modello di trasgressione. Ken Richards e Giovanna Mochi hanno ricordato alcune importanti messinscena inglesi ed italiane, mentre Maurizio Grande si è soffermato sul dramma in senso stretto e sulla sua



straordinaria tessitura retorica.

L'11 agosto, con un giorno di ritardo dovuto — come si sa — a una rovinosa caduta di Lavia in palcoscenico durante le prove, si è messa in moto la macchina di *Riccardo III*. La tragedia, di evidente influsso seneciano, è stata ambientata da Luciano Damiani, autore delle scene e dei costumi, in una sorta di spazio rossastro (la torre?) dove spiccava un monumentale cavallo bianco ed elementi ferrosi che si componevano via via, creando un percorso labirintico o quattro pozzi dove venivano scaricati gli assassinati. Illuminata da un grande sole (nella prima parte) e da una più piccola e pallida luna (nella seconda) la macabra mascherata messa in moto da Riccardo, attraverso i suoi assi di comunicazione obliqui, i suoi giochi di linguaggio, la parodia e lo sberleffo, gli apparirà ad un certo momento, come un mondo da lui stesso svuotato di senso. «Il mondo simbolico che ha distrutto gli si ritorce contro — ha scritto Lavia nel programma di sala —. Perseguitato dai fantasmi di coloro che ha assassinato, vorrebbe fuggire da quel maledetto palcoscenico di morte e di distruzione — Il mio regno per un cavallo! — ma il cavallo non c'è più, e non gli resta che recitare l'ultimo vuoto ce-

rimoniale. Le forze ultraterrene, retoriche e simboliche, hanno intanto decretato la vittoria di Richmond, colui che sarà Enrico VII». Intorno a Gabriele Lavia, applauditissimo, va ricordata la bella prova di Monica Guerritore (intensa Lady Anna), Sergio Reggi (bravissimo nel ruolo di Edoardo IV, re d'Inghilterra), Gianni De Lellis (Buckingham) e le tre regine (Dorothea Aslanidis, Barbara Valmorin e Laura Pantì).

È poi andata in scena alla Villa comunale la graffiante, attuale *Bottega del caffè* di Goldoni, riscritta da Rainer W. Fassbinder nel 1969. La rielaborazione di Fassbinder segue fedelmente il testo goldoniano, eliminando la scansione scenica in un fluire di parole e di azioni che circolano all'interno di un gruppo i cui rapporti sono regolati dallo sfruttamento sadico e impietoso di esseri viziosi e corrotti: se la frustrazione sessuale è la forza motrice degli eventi, la noia e il lasciarsi vivere non sono che l'anticamera della morte: così, senza tradire la bonaria e un po' moralista visione della vita del Goldoni, Fassbinder non esita a scoprire sotto la maschera in superficie di Don Marzio, una malinconica e chiusa solitudine, sotto il perbenismo di Rinaldo, un tacito approfittato; mentre il ser-

vo Trappola diventa il buono, la vittima sacrificale designata.

In questo universo le donne (ma potrebbero benissimo essere uomini, e la chiave è nel personaggio di Placida), in quanto portatrici della fiamma dell'amore, non importa anche se solo fisico, sembrano avere la meglio. Il giovane Renato Giordano, estimatore e conoscitore dell'opera di Fassbinder, con la consulenza artistica di Diego Gullo, ha ambientato il testo in un piano bar degli anni Settanta, con un occhio alla genetica *Querelle de Brest*; la parete di fondo vela e rivela il girotondo delle coppie e i capricci della carne, mentre la banalizzazione dei sentimenti è affidata alle note del juke-box, gettonato in scena. Guidati da Vittorio Congia (un Trappola bonario e accattivante), un gruppo di bravi attori, da Flavio Bonacci, che disegna uno splendido Don Marzio a Roberto Posse (interessante Flaminio), Evelina Nazzari (nella doppia figura di Placida), Carlo Simoni, Nunzia Greco, Marina Marini e Ugo Fangareggi. La scena funzionale era di Tommaso Bordone, i costumi di Gabriella Laurenzi.

TUTTO SHAKESPEARE

Prima di *Il mondo è quello che è* (un'antologia da Shakespeare — alla Villa comunale, regia di Giuseppe Venetucci, con Maria Teresa Vianello — che ha avuto il merito di riproporci un Nando Gazzolo sottile interprete della poesia shakespeariana da *Amleto*, a *Otello*, *Riccardo III*, *Re Lear* e *Macbeth*, con una scelta dei celebri sonetti a legare i vari personaggi), l'ultimo appuntamento al Teatro antico è stato con un magistrale Gigi Proietti nella *performance* (quasi due ore di spettacolo) sulla vita di Kean, scritta da Raymond FitzSimons nel 1976 e rielaborata per le scene nell'81 appositamente per Ben Kinsley. Proietti ha dato una generosa interpretazione del personaggio del grande attore ottocentesco che, spingendo la sua carretta per la provincia inglese, danzando e recitando *Arlecchino*, arrivò a salvare dal disastro il Drury Lane e si impose come uno dei più grandi attori della storia del teatro inglese. Prototipo dell'attore genio e sregolatezza (come lo definì Dumas padre nella sua commedia scritta dopo averlo visto recitare a Parigi), il personaggio, cavallo di battaglia dei mattatori ottocenteschi fino a Benassi e Gasman (che si avvale della rielaborazione di Sartre), offre grandi possibilità per un attore. Proietti ci pensava da tre anni: solo, nell'inquadratura del camerino — quasi uno spazio della memoria — fra un grande specchio e un baule di vimini con le iniziali in oro, l'attore ha ripercorso le grandi tappe della vita di Kean dal *Mercante di Venezia*, col quale trionfò, al Drury Lane ad *Amleto*, *Riccardo III*, *Timone d'Atene*, fino all'*Otello*, ultima recita, a Richmond, accanto al figlio Charles: miserie, grandezze, passioni che il testo di FitzSimons — modesto e abbastanza convenzionale — gli ha però permesso di sfruttare al massimo, mettendo in risalto tutte le sue qualità di attore istrionico e drammatico. □

A pag. 12, Gigi Proietti in «Kean» di FitzSimons. In questa pagina, Gabriele Lavia nel «Riccardo III» di Shakespeare.

DOVE VA LA ZATTERA DI BABELE DI QUARTUCCI

I GIGANTI DELLA MONTAGNA E ALTRE UTOPIE A ERICE

La proposta dell'animatore delle Giornate delle arti è quella di un Pirandello che nella vecchiaia torna fanciullo - Marionette di Kleist nell'arsenale delle apparizioni, tra fantasmi settecenteschi e figure del futuro - L'ultimo ruolo di Santuccio, Graziani e la Tatò fra gli interpreti - Una tetralogia che comprenderà anche Tamerlano di Marlowe, Macbeth di Shakespeare e Don Giovanni di Mozart-Molière - «Qui, di fronte al mare africano, puoi pensare e dimenticare il teatro-industria».

CARMELO PISTILLO

A Erice, nell'ambito delle *Giornate delle arti*, Carlo Quartucci prosegue la sua tetralogia comprendente *I giganti della montagna* di Pirandello, il *Tamerlano* di Marlowe, il *Macbeth* di Shakespeare e il *Don Giovanni* di Mozart-Molière. In quest'ultima edizione ericina Quartucci ha presentato *I giganti della montagna* con Carla Tatò e Gianni Santuccio - Sergio Graziani, che si alternano nel ruolo di Cotrone. Il progetto di Quartucci e della sua *Zattera di Babele* sembra avere trovato proprio qui a Erice la sede più adatta per inseguire una «follia» teatrale che si concluderà nel '91. È lo stesso Quartucci che ci parla di questa prova pirandelliana andata in scena al Teatro Gebel Hamed di Erice.

FUORI DALLA RAGIONE

HYSTRIO - Qual è la chiave di lettura dello spettacolo e quali gli aspetti che ha inteso privilegiare?

QUARTUCCI - In un certo senso è l'utopia di Cotrone, cioè la storia non ragionata che rappresenta il suo personaggio. Ho lavorato su un paesaggio pirandelliano molto nascosto, fatto di pochissimi segnali, di una filosofia nascosta. Gli stessi *scalognati* sono dei grandi personaggi prima di essere *scalognati*; sono già delle strutture definite prima di entrare in scena. Qui ormai sono gli ultimi resti. Il loro silenzio è il silenzio di persone che non sono delle comparse ma filosofi che non parlano più. Gli stessi attori arrivano da Cotrone con alle spalle la loro vita vissuta. Mi è piaciuto fantasticare e pensare che nessuno ragionasse più. C'è una battuta di Cotrone che dice: «Guai a chi si vede nel proprio corpo e nel proprio nome», battuta che ricorda la situazione beckettiana dove i personaggi non riconoscono più il proprio corpo. Ho voluto prendere alcuni segnali per trasferirli nella lingua della scena.



H. - In questa sua edizione è presente un coacervo di stili artistici, un debito soprattutto verso certo cinema horror gotic. Cosa l'ha spinto a queste scelte?

Q. - Mi ha affascinato cogliere la storia di un autore che nella vecchiaia torna fanciullo: un fanciullo che ha visioni anche cinematografiche. Nel periodo in cui Pirandello scriveva i *Giganti* si occupava pure della sceneggiatura dei *Sei personaggi*. Gli attori sono gli otto personaggi che arrivano alla scrittura della scena, arrivano da Cotrone che non è il teatrante dei *Sei personaggi* ma la lingua della scena che neanche Pirandello sa. Mi interessava anche la natura filosofica del teatro che contiene in sé il discorso sull'arte, vale a dire il cinema, l'arte figurativa, il teatro non degli effetti scenici ma come lingua che comprende la musica, il testo drammatico, ecc.

H. - Perché le proiezioni ricorrono alla mitografia, ai templi e a certe immagini del '700?

Q. - Desideravo che l'arsenale delle apparizioni fosse non quello di cui apparentemente Pirandello parla, cioè di una vecchia soffitta teatrale polverosa dove gli oggetti parlano, quanto invece un arsenale del futuro o del contemporaneo dove le figure sono inquietanti in sé come le marionette di Kleist. Il '700 l'ho scelto proprio come colpo magico più che come fatto storico. In questo senso è già presente *Don Giovanni*. Gli attori che finiscono nell'arsenale sono dentro a una geometria, una matematicità, una ossessione del teatro.

IL COTRONE DI SANTUCCIO

H. - Carla Tatò, Rada Rassimov, Cosimo Cini, Reza Kheradmand e Franco Citti, una famiglia di mimi francesi: come mai attori di così diversa estrazione e formazione?

Q. - Trattandosi di una storia di attori e di artisti mi sono chiesto chi sono costoro se non dei corpi di attori, uno differente dall'altro. Io amo mettere insieme corpi diversi perché ogni corpo è un personaggio in quanto corpo di attore e non perché fa un personaggio. Non è importante mettere in scena Pirandello, quanto capire chi sono questi quindici personaggi.

H. - Perché la scelta di Santuccio e poi quella di Graziani?

Q. - Santuccio mi interessa perché è un attore «di sbieco», fuori quadro da anni. Santuccio ha la magia innata di una vita vissuta come attore ed è venuto carico di desideri come un fanciullo. Ho sofferto molto anch'io quando è stato male. Santuccio è sul serio un attore che ha una possibilità grandiosa dell'immaginazione scenica. Si svuota la scena e rimane l'asciuttezza dei suoi timbri. Il suo Cotrone sta cercando, è uno sperimentatore, è continuamente in prova, un attore che gestisce le prove per l'annullamento di sé. Toglie il corpo dell'attore ed esce il fantasma dell'attore. Quella di Graziani è stata un'altra scelta ancora. Graziani ha un'ossessione cinematografica e ha dato voce a una marea di fantasmi teatrali a partire da Laurence Olivier. Gli ho chiesto un Cotrone che parlasse, che leggesse; è difficile che Cotrone possa recitare.

H. - L'incontro con la Sicilia è felice o nasconde qualche incognita?

Q. - Quando sono arrivato in Sicilia mi affascinava questa scena non come paesaggio felice ma come scena drammaturgica. Sono venuto con l'idea che mi dovevo fare delle do-

mande tremende alle quali dovevo dare delle risposte. Non è che io sia qui a Erice per un caso. Erice, Segesta, Selinunte, il mare africano formano una visione scenica all'interno della quale da quattro anni disegno figure altissime della nostra storia. Qui è un osservatorio dove puoi pensare.

H. - Dove sta andando il teatro italiano, e dove va quello di Quartucci?

Q. - Oggi c'è un consumo della vita teatrale e dell'arte. C'è l'industriabilità della vita teatrale, c'è l'appiattimento provocato dalla scatola televisiva, non come immaginazione futura ma come consenso generale. Allora bisogna crearsi delle isole magiche come dice Cotrone. Il mio lavoro attraversa quattro fantasmi, quattro utopie. Per esempio *Tamerlano*, un grande condottiero che ha distrutto paesi ma che voleva fare una Samarcanda dell'arte. In Marlowe c'è citato tutto: Grecia, Europa, i miti. *Don Giovanni* è un altro mito. Io inseguo un po' questi miti fino a *Macbeth*, che dice che la vita è un'ombra che cammina, è la storia narrata da un idiota oppure è anche un povero attore che recita per un'ora e più e non sa perché. □

CRONACHE

ROVERETO - Al Festival Oriente Occidente (incontri internazionali di Danza e Teatro) nell'ambito del Progetto Depero '89 il Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, ha allestito a Rovereto la Mostra «Teatro Magico di Fortunato Depero», mentre il Museo Provinciale al Palazzo delle Albe di Trento ha organizzato il convegno «Futurismo e spettacolo».

S. GIOVANNI VALDARNO - Il Festival Internazionale di Teatro Comico, alla sua terza edizione, ha presentato dieci spettacoli provenienti da sei diverse nazioni europee. A fianco dell'attore, protagonista del progetto '89 di *Homo Ridens*, è stato il Teatro di Figura, un aspetto che la Francia degli anni '80 ha sviluppato attraverso una ricerca tra le più vitali e creative e che ha consolidato una scuola apprezzata e seguita in tutto il mondo. Per l'Italia era presente la *Trickster Family* che ha presentato in prima nazionale *Niente da dire*.

CASERTA VECCHIA - Per il consueto appuntamento di «Settembre al borgo» nel quadro di una serata dedicata a Pirandello, Michele Placido ha sostituito all'ultimo momento Gianni Santuccio, indisposto, nell'Uomo dal fiore in bocca assediato da un pubblico entusiasta che l'ha sommerso di ovazioni. L'avevano preceduto Milla Sannoner, Pier Senarica e Dante Martini in Cecè e Franco Interlenghi che ha detto una delle più belle poesie di Pirandello, *La via*.

LECCE - Organizzata dal centro stabile di produzione e ricerca teatrale del Salento «Finisterrae Theatre», si è svolta al Castello Carlo V sotto il titolo *La sposa muta, la rassegna di teatro latino-americano, dopo un incontro a cui hanno partecipato Hugo Salazar, Edgar Ceballos, Ferdinando Taviani e Nicola Savarese. La rassegna ha ospitato cinque compagnie: Cuatrotablas (Perù), Grupo Galpao (Brasile), T.I.T. Taller Investigacion Teatral (Cile), Taller Teatro Dos (Cile) e Yuyuchani (Perù).*

A pag. 15, Sergio Graziani, Gianfranco Varetto, Rada Rassimov, Marion D'Amburgo, Adrienne Larue e Hossein Taheri nei «Giganti della montagna» a Erice. In questa pagina, Tino Schirinzi e Patrizia Milani in «Grigia» di Musil. □

MUSIL È TORNATO A PERGINE



Con l'allestimento multimediale dei due racconti *Grigia* e *La portoghese*, riuniti sotto il titolo *La valle incantata*, Pergine Spettacolo Aperto ha inaugurato un itinerario pluridisciplinare di ricerca estetica sulla produzione letteraria di Robert Musil, che a Pergine soggiornò come ufficiale dell'esercizio austro-ungarico nel 1915. Il progetto triennale prevede un approccio sulla produzione letteraria dello scrittore che si svilupperà sul versante documentaristico e cinematografico (un film o uno sceneggiato ispirato a *Grigia*) e teatrale (l'allestimento nel 1991 di *Vincenz, l'amica degli uomini importanti*) completandosi nel 1992, anno in cui ricorre il cinquantesimo della scomparsa di Musil.

Lo spettacolo, coprodotto dal Teatro Stabile di Bolzano in collaborazione con l'Istituto Mocheno-Cimbri per la regia di Marco Bernardi, ha privilegiato due racconti ambientati nella valle del Fersina con specifici riferimenti a Pergine (*Grigia*) e in un castello fra Trento e Bressanone (*La portoghese*). Realizzato in forma di concerto per voci recitanti, danza e suoni, si svolge nel giardino a fianco del castello, sul lato dello strapiombo; qui, fra i cespugli e un'arcata coperta di edera si materializzano il signore in bianco (*Homo*), la fanciulla di *Grigia* e la coppia cinquecentesca della *Portoghese*, evocata dalla tavola massiccia posta sul ponte dell'arco e dal sentiero alle spalle del pubblico, da dove giunge a cavallo la signora del castello. I luoghi descritti da Musil appaiono e scompaiono reali e stranamente fantastici, complice la voce del soprano Lucia Maccani, adagiata come una regina degli elfi su un letto di foglie, e la musica computerizzata che Franco Maurina fa vibrare. Qui la musica, più che un commento è un sottile filo segreto che avvolge le parole e le azioni: al centro delle novelle, due inquietanti figure femminili dai contorni sfuggenti, due immagini dell'anima demoniaca (cui presta il suo corpo svelto e sinuoso Wally Holzhauser), che portano alla morte dell'io del protagonista. La matassa di un filo invisibile si svolge in uno spazio interiore della coscienza che è l'altra realtà, «la seconda vita delle cose, segreta e ignorata» di cui parla Musil.

Marco Bernardi ha sapientemente orchestrato uno spettacolo applauditissimo, avvalendosi di un impianto visivo e sonoro assolutamente inconsueto. Tino Schirinzi e Patrizia Milani (voci recitanti) erano in stato di grazia, e scalpitanti dopo i due rinvii causati dalla pioggia. Nella sala ipostila della fortezza è allestita una mostra di gigantografie tratte dalla recente pubblicazione biografico-iconografica curata da Karl Corino per Rohwolt. F. B. □

BILANCIO DELLE *ORESTIADI* DEL SINDACO CORRAO

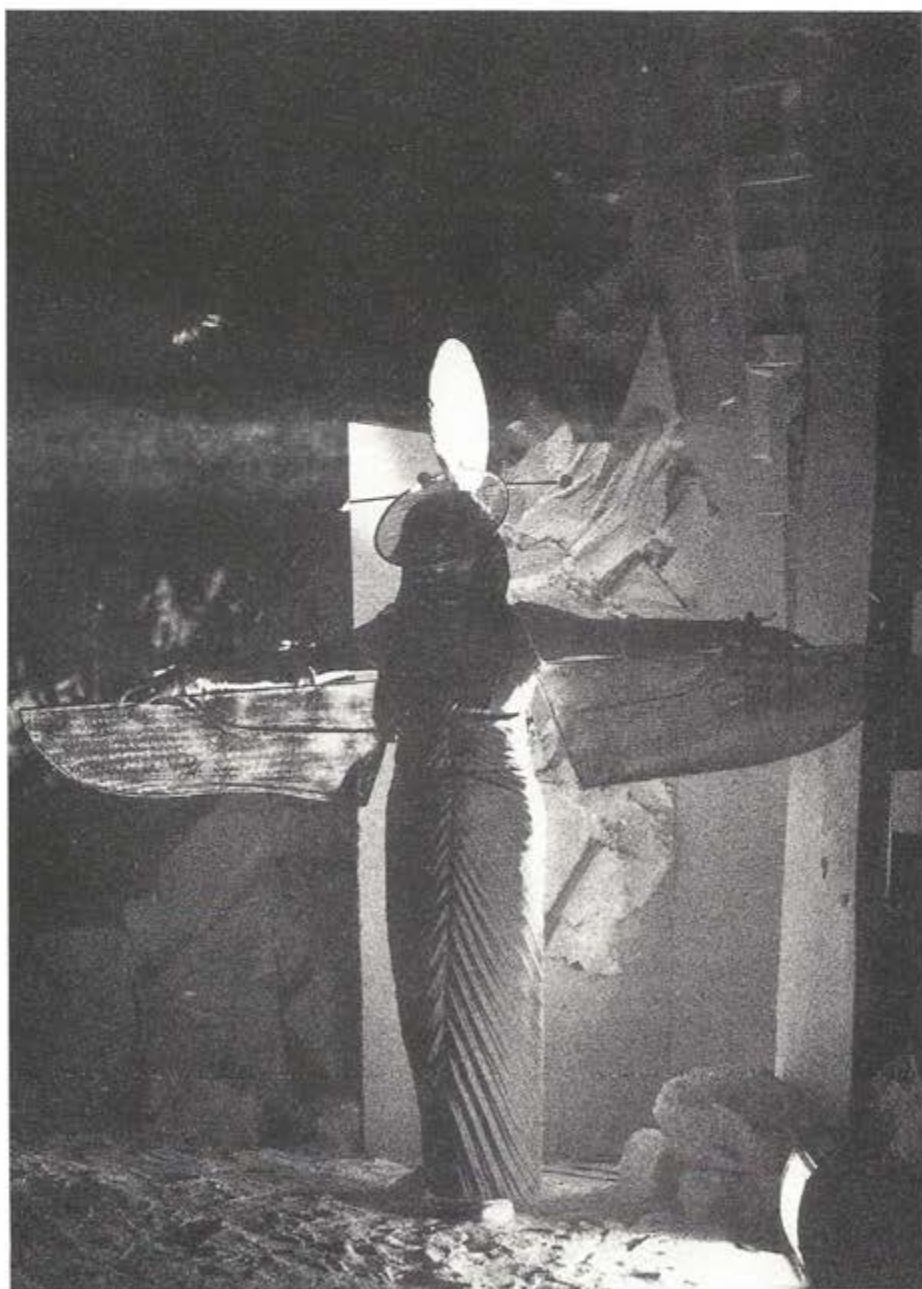
NEL TEATRO DEI RUDERI IL FUTURO DI GIBELLINA

«Riconquistiamo la nuova realtà rappresentando i sogni e le memorie del passato. E cerchiamo di restituire alla Sicilia il ruolo di chiave del mondo mediterraneo» - La passione di Cleopatra di Ahmad Shawqi con le scene-sculture di Pomodoro e gli altri appuntamenti dell'estate '89.

CARMELO PISTILLO

Gibellina vent'anni dopo il terremoto appare risorta poco lontana dai ruderi rimasti a sigillare la memoria vivente di un evento apocalittico che, sgreto-lando un paese, ha creato spazi nei quali, ogni estate, si ripete l'antico rituale del teatro. Ed è la scena sfigurata della vecchia piazza a funzionare da invenzione trainante di una ricostruzione culturale non soltanto autoctona, ma offerta alla sensibilità di chi voglia accostarsi all'esperienza delle *Orestyadi*, definite enfaticamente dal sindaco di Gibellina, Corrao, come «un grande evento dello spirito». È certo, però, che le *Orestyadi* non sono né un festival né un contenitore di teatro. L'utopia di Gibellina è un po' quella di chi è stato svuotato e che tenta l'avventura dell'immaginario per calare una sorta di luce protettiva sull'eresia di un museo di macerie tanto macabro quanto drammaticamente suggestivo. Alle spalle di questa scenografia naturale, anno dopo anno, avanza la colata di cemento di Alberto Burri che, come una superficie tombale, seppelisce parte dei resti gibelinesi, quasi a voler sovrapporre la volontà umana all'azione catastrofica della natura. Anche le *Orestyadi* di quest'anno confermano la volontà di proseguire un laboratorio dello spazio e della messinscena, come nel caso della rappresentazione de *La passione di Cleopatra* di Ahmad shawqi (1869-1932), poeta di corte al Cairo, arabo di origine turco-curda. Lo spettacolo inaugurale allestito da Cherif con le scene-sculture di Arnaldo Pomodoro, che ha ideato anche i costumi realizzati da Versace, è parso un'operazione non completamente dominata dalla regia, probabilmente succube dell'impianto scenografico. La vicenda di Antonio e Cleopatra ci è stata restituita — nonostante la traduzione dell'arabista Francesca Corrao, la versificazione della poetessa Iolanda Insana e l'ulteriore adattamento dello stesso regista — in tutta la sua ridondante liricità che ha finito per togliere ritmo e progressione alla drammaturgia favorendo, viceversa, la componente visionaria.

L'altra importante produzione delle *Orestyadi* '89 è stata *La creazione del mondo* di Teofilo Folengo (poeta benedettino vissuto nel



'500) e *La Trilogia di Pizarro* di Tirso de Molina, per la regia di Raul Ruiz e la drammaturgia di Giovanni Isgò e Xavier Ruiz. E a latere di Cherif e Ruiz, i cui due lavori sono stati allo studio per un biennio, mostre e concerti, oltre a *La classe*, un collage di frammenti teatrali, poesie e canzoni (testi di Ginsberg, Genet, Fogazzaro, Sartre, Aub, Piti-grilli) per la regia di Enrico Stassi.

SPAZIO MEDITERRANEO

Il giudizio di Corrao, un po' l'anima delle *Orestiadi* di cui Franco Quadri è direttore artistico, è che quest'ultima edizione è cresciuta soprattutto «nell'interdisciplinarietà, nelle arti visive e plastiche, nella parola e nella ricerca dei testi letterari, nella civiltà mediterranea che attraverso questo evento ha raggiunto la coscienza del popolo». Corrao tende a sottolineare l'irripetibilità di questi spettacoli concepiti per Gibellina dove «la partecipazione della popolazione caratterizza l'evento scenico». Infatti gli artigiani gibellinesi costruiscono le scene, gli abitanti sono tecnici delle luci e altri ancora fanno parte del gruppo attoriale. L'operazione vuole essere un esempio di teatro totale, integrale, l'espressione diretta dell'intera città. Ma è anche vero che *Le Troiane*, nell'allestimento di Thierry Salmon dello scorso anno, ha toccato Milano, Bruxelles e che Corrao si augura che con opportune modifiche registiche tutto questo accada anche con il lavoro di Ruiz.

Gibellina rimane però — prosegue Corrao — «un momento di riflessione e di riconsiderazione delle proprie origini, della propria storia, di stratificazione della propria cultura e civiltà, di tutto ciò che il terremoto aveva tentato di distruggere». Ed è il tema della terra madre dalla quale si è stati espulsi, quello più caro al sindaco siciliano, «terra che si riconquista col sogno, con la memoria e la propria identità».

L'ambizione di Gibellina sembra essere quella di rioccupare la posizione culturale della Sicilia che «era la chiave del mondo allora conosciuto e anche il luogo d'incontro degli uomini e dei saperi». Un'utopia che nasce e si alimenta nel teatro dei ruderi, che si manifesta come vocazione internazionale capace di aggregare un pubblico non soltanto gibellinese ma di tutta la Sicilia.

SEGESTA RITROVATA

Alla ricostruzione culturale della valle del Belice contribuisce pure la rivista *Labirinti*, programmata e realizzata per la *Cultura del Territorio*. Ne è un esempio l'ultimo numero dedicato alla riscoperta dell'antico Segesta, quella sepolta sotto il famoso teatro greco e il tempio dorico. Pochi sanno che Segesta è stata segnata da numerose devastazioni e che, alle soglie del 2000, stanno per riaffiorare oltre alle case la necropoli, l'agorà, forse il ginnasio-biblioteca.

Labirinti agisce come cassa di risonanza delle tematiche della Sicilia non solo urbanistiche, archeologiche e ambientali, ma anche sociali, letterarie, del lavoro. Perché — come puntualizza il suo direttore, Giovanni Ingoglia — «il filo non è un mezzo per tornare ma per andare avanti. In questo senso il labirinto è il percorso che traccia la via della cultura». Gibellina con le sue *Orestiadi* si colloca in questo profondo solco dove territorio e teatro camminano insieme. Dove, lo ricorda Corrao, «nulla è perfetto ma tutto tende alla perfezione e alla bellezza». □

LE «SETTIMANE DI AGRIGENTO»

Da Pirandello a D'Arrigo nel magico piazzale del Caos



Per la XVII edizione delle *Settimane pirandelliane*, che si svolge come di consueto nel piazzale del Caos, antistante la casa natale di Pirandello, il Piccolo Teatro Pirandelliano città di Agrigento ha allestito un cartellone di rilievo con l'aggiunta, da quest'anno, di due novità: una commedia tratta da *Hercynus Orca* di Stefano D'Arrigo (nel contesto dello studio del rapporto fra Pirandello e i grandi scrittori siciliani, per la regia di Roberto Guicciardini) e la consegna delle medaglie d'oro «Una vita per Pirandello» a saggi e interpreti dell'opera del drammaturgo siciliano, assegnate quest'anno a Enzo Lauletta, già sindaco di Agrigento e Presidente del Centro Nazionale Studi Pirandelliani, a Massimo Castri e a Giulio Bosetti, che ha annunciato, fra l'altro, il suo prossimo appuntamento con *l'Enrico IV*.

Inquadrate dalla mostra fotografica *I tempi, gli interpreti e la fortuna del teatro di Pirandello*, curata da Fabio Battistini (mostra che raccoglie in oltre cento pannelli un ricchissimo repertorio iconografico fatto di schegge di rappresentazioni che svelano e rivelano maschere nude, gesti personali e astratti, tic ed abbandoni dell'attore; il tutto corredato da caricature e bozzetti di Aschieri, Boetto, Caramba, Crespi, De Chirico e Onorato), le manifestazioni si sono aperte con un'azione scenico-televisiva attraverso novelle e personaggi pirandelliani. Paola Borboni ha letto, festeggiatissima, *L'abito nuovo*; Lina Sastri, ha detto il monologo di Mommina da *Questa sera si recita a soggetto* e la lunga battuta di Donata Genzi da *Trovarsi*, mentre l'agrigentino Gianfranco Jannuzzo ha recitato il celebre racconto della lucertola dal *Non si sa come*.

La serata, diretta da Mario Gaziano, includeva anche una canzone ispirata a *Male di luna* e interpretata dal bravissimo Giovanni Moscato. È seguita una interessante e particolare messa in scena di *L'uomo, la bestia e la virtù*, presentata dal Piccolo Teatro Pirandelliano della città con la regia di Giuseppe Di Martino che, per la sua ulteriore rivisitazione del testo pirandelliano, ha privilegiato una lettura intesa a separare i filoni del grottesco con l'ausilio di una doppia coppia dei personaggi di Paolino e della Signora Perella. Con le musiche di Bruno Nicolai, ne sono stati interpreti Pippo Montalbano (il capitano Perella), Nino Russo e Giandomenico Vivacqua (Paolino), Lia Rocco e Mariuccia Linder (la Signora Perella). Marco Parodi ha tentato di recuperare *La ragione degli altri* sfrondandolo di tutti gli orpelli borghesi e ambientandolo dietro le quinte, con un occhio alle ossessioni della *Favola del figlio cambiato* e agli incompiuti *Giganti*. Accanto a Marina Giordana (Elena Orgera) e a Virginio Gazzolo (Leonardo Orgera), Manuela Kusterman ha incontrato per la prima volta il personaggio pirandelliano calandosi con entusiasmo e adesione nella parte di Livia Arciani, la moglie sterile. Diana Ferrara e Waldemar Karaczewski, in una creazione coreografica di Jonny Kerion sulle musiche originali di Alfredo Casella, hanno danzato *La giara*, che ha visto nel secondo tempo la messinscena del testo dialettale approntato per la prima volta nel 1917 da Angelo Musco, e qui interpretato da Turi Scalia, Miko Magistro e Ciccino Sineri. Nella sala Michele Lizzi del Museo Archeologico, infine, Enzo Lauletta e Paolo Puppa hanno presentato il recente volume di Sarah Zappulla Muscarà *Odissea di maschere («A birra cu' i ciancianeddi) uscito nella raffinata collana Mnemosine dell'editore Maimone di Catania. Del testo dialettale, portato al successo oltretutto da Musco, da Marcellini e dai Grasso (Giovanni e Giovanni junior) e corredato da un'ampia analisi dell'intera stagione dialettale di Pirandello, dei testi delle due novelle da cui deriva e della successiva edizione in lingua, Pippo Montalbano e Lia Rocco hanno letto le battute di Don Nociu Pampina e Beatrice Fiorica. F.B.*

I GIGANTI DELLA MONTAGNA ALLE PANATENEAE

BOLOGNINI SOSTITUISCE VASSILIEV: E DELUDE

L'allestimento del testo pirandelliano bloccato in una eleganza calligrafica - Furori mediterranei ma non moderne inquietudini nella Ilse interpretata da Irene Papas - Il Cotrone negromantico di Flavio Bucci e le buone prove di Giustino Durano, Luigi Pistilli e Nuccia Fumo.

FABIO BATTISTINI



L'incanto di quello che è forse il più bel testo di Pirandello, certo una delle partiture più interessanti per un regista, è rivissuto tra la collina del tempio di Giunone e una grande luna che errava per il cielo agrigentino (come nella novella di Ciàula), sull'anfiteatro ligneo appositamente costruito per le Panatenee. Allestito in onore di Marta Abba e per gentile concessione della sorella Cele, prima interprete della parte di Diamante nell'edizione postuma curata da Renato Simoni e Giorgio Venturini al Maggio Musicale fiorentino del '37, dopo le tre recite agrigentine è passato per due sere a Pompei. Tutta la notturna fantasia dei *Giganti*, con

quella contrapposizione antitetica dell'attrice Ilse e del mago Cotrone (che cerca di convincerla a rappresentare la *Favola del figlio cambiato* in mezzo ai compagni della villa La Scalogna), appare oggi come una grande metafora del teatro e dell'illusione. Scritto nell'arco di sette anni, occupa tutto l'ultimo periodo dello scrittore siciliano, dalla fine dell'esperienza di capocomico all'ultima notte della sua vita, dove la sua fantasia, sotto la sferza della polmonite, coglie l'ultima immagine della Sicilia, quell'ulivo dal tronco scabro e stravolto che gli appare sullo spiazzo davanti ai *Giganti* «...per tirarvi il tendone...», come ha confidato al figlio Stefano. Il primo atto apparve nella *Nuova Antologia* con il ti-

tole *I fantasmi*, nel 1931, e contiene il riferimento realistico: un vasto affresco sulla vita dei comici impietosamente ritratti con le loro miserie e le loro debolezze. Sappiamo che la storia riguarda quella della compagnia Ferrari-Picasso, e che la Contessa altri non era che quella Olga De Dieterich Ferrari, moglie del conte Ferrari, che aveva aperto nel 1924 un Teatrino a Via Piemonte, a due passi dalla casa di Pirandello, rappresentando *Temporale* di Strindberg, ed era stata con Lamberto Picasso anche la Figliastro nei *Sei personaggi*.

La vicenda si svolge in tempi e luoghi indeterminati, al «limite fra la favola e la realtà» ed evidenzia i due ultimi grandi personaggi



pirandelliani, Ilse e Cotrone, che riassumono, emblemi di una condizione esistenziale dolorosa, la dialettica di molte figure dell'autore siciliano. L'attrice Ilse Paulsen, uno dei personaggi più inquietanti nella poetica di Pirandello, approda al calar del sole alla villa solitaria di Cotrone, al di là del mare, con gli ultimi resti di una gloriosa compagnia tenuti insieme dalla miseria e dalla fame. Solo il Conte, lo sposo che l'asseconda con amore e discrezione, intende il tormento di Ilse, che vuole portare in mezzo alla gente il capolavoro scritto per lei, prima di uccidersi, da un giovane poeta che l'amava. Invece del trionfo, *La favola del figlio cambiato*, non raccoglie, col sacrificio dell'intero patrimonio del Conte, che il dileggio e l'insulto. Di sconfitta in sconfitta, la compagnia della Contessa approda all'ultima spiaggia.

Cotrone detto «il mago» è il re di un manipolo di visionari fuori dal mondo, protetti dal mistero dei monti; in questo ambiente rarefatto, in quest'aura stregata, gli «scalognati» vivono fuori d'ogni impaccio reale, con

le loro fissazioni e chimere. Qui *La favola del figlio cambiato* «potrebbe avere la sua più giusta realizzazione». Ma Ilse rifiuta: al mattino riprenderà la sua strada, per portare la *Favola* in mezzo agli uomini.

Il secondo atto apparve nel 1934 su *Quadrante*. «Il giorno è abbagliato; la notte è dei sogni e solo i crepuscoli sono chiaroveggenti per gli uomini. L'alba per l'avvenire, il tramonto per il passato». La villa di Cotrone si anima di notte e col riposo degli uomini i sogni prendono corpo. Ma chi è Cotrone? «Potevo forse essere anch'io, Contessa, un grand'uomo. Mi sono dimesso. Dimesso da tutto». Parente vicino del Prospero shakespeariano, parla come Moscarda di *Uno, nessuno e centomila* nella chiusa finale del romanzo che Pirandello aveva chiamato «conclusivo». Lì, nel mondo di Cotrone che comincia a vivere al calar del sole, le figure che sorgono e scompaiono come per incanto non sono che un desiderio dei loro stessi occhi; è questo regno d'ombra che impaurisce Ilse, stanca e febbricitante, ancora troppo legata

alla vita sì da non riconoscere se stessa. «Non riconosco più la mia voce. Parlo e la mia voce, non so, quella degli altri, tutti i rumori, li sento come se nell'aria si fosse fatta una sordità, per cui tutte le mie parole mi diventano crudeli».

Tenacemente allora si aggrappa alla sua «maschera» di attrice e alla sua missione. Inutilmente Cotrone, in una prova, le fa sorgere dinanzi le creature della *Favola*, in una vitale realizzazione di personaggi; e il secondo episodio si chiude col fragore assordante dei Giganti che scendono al paese per celebrare una festa di nozze. Dell'incompletezza del testo si è parlato a più riprese: Pirandello aveva più volte riassunto il finale pessimistico con l'uccisione da parte dei gretti Giganti di Ilse e dei comici, ma una forzatura sarebbe dar corpo alle parole non scritte. Il sipario di ferro, che nell'edizione del '66 diretta da Strehler scendeva silenzioso a stritolare la carretta dei comici, più che un finale era un ripensamento, e una amara constatazione della fine di un'epoca.

SENZA SPESSORE

L'edizione diretta da Mauro Bolognini per le Panatenee — che, dopo la defezione di Anatoli Vassiliev (premiatissimo dalla critica per la sua rivoluzionaria edizione dei *Sei personaggi*) si è assunto il difficile compito — è priva di spessore critico, scrupolosamente fedele al testo e racchiusa in un'eleganza calligrafica. Nuoce anche l'impianto monumentale, di cartapesta, inquadrato in un boccascena d'opera lirica di Luigi Marchione, pur con i richiami alla pittura di De Chirico e al tempo del realismo magico bontempelliano. Più consona forse allo spirito del testo, la scena dell'interno della villa animata da presenze surreali (oltre ai manichini di De Chirico, le immagini del mondo di Savinio e di Dalí, e i marinaretti dei *Kabarets* espressionisti di Karl Valentin) ma comunque estranea al mondo magico della *réverie*.

In questo impianto scolastico Irene Papas, costantemente isolata in un cerchio di luce e vestita di un abito *crêpe de chine* e raso *mauve*, ha dato a Ilse composti accenti grecomediterranei assai propri alla tragicità della Madre della *Favola*, ma non ha fatto vibrare la moderna inquietudine di Ilse. Accanto a lei, Giustino Durano ha incarnato in Cromo, con perfetta ed intelligente adesione, il mondo eterno dei comici, e Luigi Pistilli ci ha restituito nel Conte l'inconfondibile immagine di Pirandello, così come ci è tramandato dalle foto del periodo del suo capocomicato al Teatro d'Arte di Roma. Il Cotrone di Flavio Bucci, istrionico e negromatico, manca di quella «barba d'oro e piedi dolenti» che indicava Pirandello, mentre il lato isolano ha trovato negli accenti della Sgricia di Nuccia Fumo una colorita verità, che le ha procurato un applauso a scena aperta nel racconto dell'Angelo Centuno.

L'assordante boato atomico che ha fatto cadere folgorati Ilse e i suoi compagni, proveniente alle spalle degli spettatori, è stato un modo non banale per risolvere il finale mancante. □

A pag. 17, una scena de «La passione di Cleopatra» a Gibellina; a pag. 18, Emanuela Kustermann in «La ragione degli altri», al Caos; a pag. 19, Irene Papas e Luigi Pistilli e in questa pagina, Flavio Bucci, nei «Giganti della montagna» ad Agrigento per le Panatenee. (Fotocronache Ragonesi).

INCONTRO CON L'ULTIMO *DON GIOVANNI* DELLA SCENA ITALIANA

MAURI E STURNO: DOMANI OGNUNO PER LA SUA STRADA

«È giusto dividere la compagnia in due tronconi: Roberto non è più un mio allievo, è un collega con pari meriti, diritti e doveri - Molière per me è anzitutto il rifiuto dell'ipocrisia. Nel teatro italiano molti prendono ma pochi sanno dare - I miei maestri? Costa, Benassi, Enriquez - Vorrei recitare ancora con Valeria Moriconi. E scrivere per la scena.

CARMELO PISTILLO

Accolto dal favore della critica e del pubblico, il *Don Giovanni* di Glauco Mauri, prodotto da Astiteatro 11 e portato alla *Versiliana*, è uno spettacolo che coniuga felicemente Molière e Beckett, la tradizione del grande teatro e l'intelligenza interpretativa. È così innovativo ed efficace, l'allestimento di Mauri, che pare di assistere ad un altro Molière, rigirato e riscritto per farne una *pièce* straordinariamente attuale. Il rapporto Sganarello — Don Giovanni rimbalza su quello professionale Mauri — Sturmo, e la complicità del primo si sfalda, si trasforma in abile messinscena di un sodalizio dove maestro e discepolo si confondono, si riuniscono e si distaccano. La commedia più scespiriana di Molière è qui reinventata grazie ad una smagliante prova di Mauri, che ci ha rilasciato questa intervista, non prima di averci detto che, per un capocomico, intrappolato dai mille problemi procurati dalla direzione di una compagnia, il vero riposo è recitare.

ECHI BECKETTIANI

HYSTRIO - Allora, Mauri, questo Molière è una pausa tra uno Shakespeare e un altro Shakespeare?

MAURI - No, è una pausa tra uno Shakespeare e un punto interrogativo. Ho vari progetti che sto mettendo a fuoco.

H. - Come mai Molière con evidenti echi beckettiani?

M. - Quello che mi ha attirato in questo spettacolo è che nel *Don Giovanni* il dongiovannismo conta fino ad un certo punto. Infatti il vero dramma di Don Giovanni è il dramma di un uomo che non sa far convivere la propria assoluta voglia di essere al di sopra di tutte le regole (è anche ateo, tra l'altro) con quella che è invece l'umanità del vivere. Don Giovanni è un uomo per cui la religione è «due più due fa quattro e quattro più quattro otto». Ed è una situazione talmente disperata e grottesca che ho pensato che richiamarmi a certe cose di Beckett mi aiutava a portare in primo piano la modernità del testo. Il quale testo è forse uno dei drammaturgica-





mente più sconnessi di Molière, scritto frettolosamente nel 1665 tra il *Tartufo* e il *Misantropo*, perché la compagnia che era a Parigi aveva bisogno di uno spettacolo per fare soldi. Allora, il mito di Don Giovanni era famosissimo, e Molière scrisse questo testo come quando si hanno emozioni che, se espresse subito, trasmettono virulenza, e una sincerità maggiore di quella che potrebbero essere trasmessa se la lasciassimo decantare. Ecco, il fascino di questo testo è che ha una punta di disperazione talmente vera che raramente la si trova in Molière.

H. - Come ha interpretato il rapporto servopadrone?

M. - Qui il rapporto è visto in maniera molto diversa da come generalmente viene considerato il rapporto tra Sganarello e don Giovanni. Siccome lo spettacolo è la storia di un vecchio che cerca di rivivere attraverso la messinscena di *Don Giovanni* un po' della sua vita sbagliata, in attesa di una morte che non arriva, e costringe la servitù a recitare questo gioco crudelissimo, Sganarello è visto come un giovane intelligente il quale, a contatto con questo padrone così disperatamente solo e così disperatamente intelligente, prima rimane turbato, poi affascinato e infine conquistato. Al punto che diventa un suo discepolo, e alla fine accade che Sganarello e Don Giovanni si somigliano, anche per la solitudine che provano, perché un mondo in cui non si crede né in Dio né nell'amore e neppure nell'amicizia, è un mondo veramente squallido.

IO AD UNO STABILE?

H. - Cosa le ha insegnato questo Molière?

M. - Molière riesce ad abbinare un grande artigianato della scena a grandi verità di vita, e quindi, più che insegnarmi qualcosa, mi ha inquietato. Ho capito che bisogna reagire e

lottare con energia contro una società che non ti capisce. Non credo che la società di oggi sia diversa da quella di Molière. Allora c'erano i belpensanti, i beghini che gli proibivano di rappresentare le sue opere, e oggi viviamo in un mondo di falsità e d'ipocrisia, ugualmente. La battuta finale del *Don Giovanni* sull'ipocrisia è di un'attualità sconcertante. Il personaggio del sant'uomo, di colui che inganna per mezzo della virtù, è il personaggio vincente della vita, purtroppo.

H. - Cosa non le piace, del teatro italiano?

M. - Non mi piace, anzi m'indigna una cosa: quelli che prendono, ma questo non solo nel teatro, il teatro come mezzo per diventare famosi, o ricchi o per far vedere come si è bravi. Invece il teatro è una cosa più seria.

H. - Le piacerebbe assumere la direzione artistica di un teatro stabile?

M. - Mi piacerebbe avere una «casa» teatrale, ma così come sono concepiti i teatri stabili adesso la cosa non mi interessa. Mi interesserebbe avere la direzione di uno Stabile senza il sopravvento della politica sulle idee e le intenzioni culturali e artistiche. Credo che nel teatro sia necessaria un'organizzazione anche tecnica ma la politica, purtroppo, sta uccidendo tutto.

H. - Ci sono richieste che vorrebbe avanzare a Carraro?

M. - So benissimo quello che non si dovrebbe fare. Quello che c'è da fare è un po' più difficile. Alla base sta un modo d'intendere il teatro. Per me il teatro dev'essere un fatto di qualità, ma dicendo questo non penso a discorsi noiosi, perché non bisogna credere che la cultura sia sinonimo di noia: la cultura è anche divertimento. Bisognerebbe avere la capacità di discernere ciò che è qualità da ciò che non lo è. Questo è molto difficile.

H. - Quali sono stati i suoi maestri?

M. - Il mio maestro grandissimo è stato, in

Accademia, Orazio Costa. Poi ho avuto un grandissimo maestro, come attore, in Memo Benassi. E poi ho avuto un amico maestro, Franco Enriquez.

H. - Chi è l'attore, per Mauri?

M. - Ho presente una frase di Brecht: «Tutte le arti contribuiscono all'arte più grande di tutte, quella del vivere». Io credo che il teatro sia una delle arti che maggiormente contribuiscono all'arte del vivere. L'attore è uno strumento di quest'arte.

H. - Le manca qualcosa, per essere artisticamente appagato?

M. - Mi manca tutto. Più vado avanti e più mi accorgo che non sono all'altezza di quelle che considero le mie qualità interiori.

H. - C'è un'utopia teatrale di Mauri?

M. - Vedere il pubblico uscire dal teatro più ricco nella mente e nel cuore.

H. - Perché nei suoi spettacoli le donne non hanno un ruolo privilegiato?

M. - Perché scelgo spettacoli adatti alla mia compagnia... Ma non è che voglia fare il matatore, non a caso nel *Sogno* faccio Bottom. Uno dei miei desideri è fare uno spettacolo con Valeria Moriconi: e in questo caso la donna avrebbe un risalto clamoroso.

H. - Dopo i quaderni di Beethoven ha scritto qualche altro testo?

M. - No. Ho tante idee e prima o poi mi deciderò a fermarmi un attimo. Mi piacerebbe scrivere, tentare, correre questo rischio, ma con onestà, senza presunzione. È giusto che un uomo di teatro, oltre che a recitare e dirigere, provi anche a scrivere.

H. - Cosa non funziona nel teatro televisivo?

M. - Non si può fare il teatro in televisione. Tutt'al più si può riprendere uno spettacolo con una macchina da presa ferma, e far vedere cosa è stato lo spettacolo teatrale. Il teatro ha un suo fascino, una sua dimensione poetica che non si può riprodurre in televisione, tale e quale. Bisogna riscrivere per la televisione un testo teatrale con la tecnica televisiva.

H. - Quali sono i suoi progetti?

M. - Riprenderemo il *Sogno di una notte di mezza estate* per sei, sette mesi, perché ha avuto un grandissimo successo. Poi questo *Don Giovanni*, al quale tengo molto. Un altro progetto è quello di dividere in due tronconi la compagnia, perché ritengo che Roberto Sturno non sia più un mio allievo, ma un collega alla pari per meriti, diritti e doveri.

H. - Qual è il volto segreto di Mauri?

M. - Non ho volto segreto. Sono quello che sono. Sono talmente quello che sono, che la gente a volte mi crede falso. Non ho maschere.

H. - A proposito del *Don Giovanni*: prima parlava della morte che non arriva. Cos'è la morte?

M. - A me la morte non fa paura. Ho solo paura del dolore fisico. La morte per me è una cosa... parlo umanamente, non voglio dire cose trascendentali... Mi spiace morire soltanto perché lascerei sole persone che amo.

H. - Un'ultima domanda. Ha mai pensato ad un personaggio col quale chiudere la sua carriera?

M. - Oddio, non ho mai riflettuto su questa domanda...

H. - Ha già risposto, grazie. □

A pag. 21 e in questa pagina, Glauco Mauri (Don Giovanni) e Roberto Sturno (Sganarello), in «Don Giovanni» di Molière.

UN CONSUNTIVO NEL DECENNALE DELLA RASSEGNA

PIOMBO NELL'ALA DELLA VERSILIANA?

I responsabili del Festival, Martini e Nicolai, spiegano perché l'edizione '89 non è stata memorabile, e assumono impegni per il futuro - Che cosa fare della Villa di D'Annunzio? - Il problema è però generale: la grandeur festivaliera oggi di moda è forse nemica del buon teatro.

CARMELO PISTILLO

La famosa Villa della *Versiliana*, quest'anno, aveva l'aspetto di un tabernacolo, aperto solamente per ammirare opere di marmo e le sculture di Salvator Dalì. Del teatro itinerante di Giancarlo Sepe resta solo il ricordo, senza il mistero che le sue regie conferivano al luogo. Il *Buon compleanno* del regista non c'è stato, e questa assenza ha come indebolito un festival che dura due mesi e che ha la capacità di accontentare un pubblico, sì borghese, ma capace di esprimere gusti eterogenei.

Dei sei spettacoli di prosa programmati, solo le *False confidenze* di Marivaux (tra luglio e settembre ben tre sono stati gli spettacoli dedicati alla sua opera), per la regia di Patroni Griffi, e il *Don Giovanni* di Molière, con Glauco Mauri, hanno saputo cogliere un quasi unanime successo. Se a ciò aggiungiamo il *forfait* di Lavia (lo strappo muscolare procuratosi durante le prove del *Riccardo III* a Taormina, peraltro accompagnato dalle polemiche per il preventivo miliardario, è risultato più grave del previsto), la delusione dell'*Amleto* di Carlo Cecchi, e ancora, un *Satyricon* decisamente minore prodotto dal giovane *Veneto Festival di Strà*, e un *Hurly Burly* con Capolicchio e Ricky Tognazzi, smarritosi però nella serialità alla Wharol, non è difficile constatare che questa decima edizione della *Versiliana* è stata notevolmente al di sotto delle sue possibilità.

COSTI ELEVATI

C'è una diffusa sensazione che i festival italiani non siano poi delle macchine del tutto efficienti (prova ne sia che qualche volta, dalle loro strette maglie, fuoriesce un filo, un segnale rosso: la defezione di Raf Vallone ad *Asti Teatro* va oltre il semplice gesto), e che la qualità complessiva delle manifestazioni non sia esattamente di alto profilo.

La *Versiliana* di Marina di Pietrasanta, forse il festival più composito e articolato, ha visto prevalere la danza e l'operetta, la musica leggera e il salotto nel parco di Romano Battaglia, il cui seguito rappresenta per gli organizzatori motivo di soddisfazione, come del resto la presenza, da queste parti, di un



bacino d'utenza che risponde adeguatamente agli appuntamenti del cartellone.

È innegabile — come dichiara il direttore artistico, Franco Martini — che *La Versiliana* «sta attraversando un momento di trasformazione» e che gli elevati costi produttivi invitano alla prudenza amministrativa. Ma è anche vero, d'altro canto, che la qualità non sempre viene garantita dalla compagnia di nome. Il presidente del Festival, nonché assessore alla Cultura di Pietrasanta, molto realisticamente si pone interrogativi sul futuro della rassegna.

All'obiezione che *La Versiliana* risente di una concezione monocentrica dello spazio, Nicolai anticipa che è stato restaurato il Teatro comunale, considerato luogo ideale per spettacoli più sperimentali, che poi sono quelli che «portano prestigio», mentre il cartellone del teatro nel parco sarà meno nutrito e a disposizione per le compagnie più importanti, anche se ritiene ingiuste queste distinzioni. E così altri spazi, come la suggestiva Piazza di Pietrasanta e la stessa Villa, oggi inagibile ai piani superiori, ma l'anno prossimo destinata al teatro di Sepe che «ha dato molto al festival», o ad altri. Ed allo studio c'è pure l'idea di fare durare lo spettacolo nella villa, in cui soggiornò D'Annunzio, quanto dura il festival, visto che l'ingresso del pubblico non supera le 30-40 persone per volta.

Il futuro sarà quindi scandito da un impegno più preciso, e l'ipotesi, da verificare, di un marchio *Toscana Festival*, di una circuitazione anche invernale, di un'alleanza tra i festival per co-produrre un consistente pacchetto di spettacoli, potrebbe diventare una realtà. «*La Versiliana*» — puntualizza Nicolai — «non può produrre 5 o 6 spettacoli, ma eventi come quelli di Sepe».

La spesa di uscita del festival è stata di un miliardo e 770 milioni, ammortizzato dal contributo comunale, pari a 350-400 milioni, dagli incassi, sponsorizzazioni e oblazioni da parte di privati, che vogliono così testimoniare il loro attaccamento alla manifestazione. Non è poi molto, se consideriamo i due mesi di programmazione e la diversificazione delle proposte, rivolte anche ai bambini. L'edizione '89, per quanto riguarda la prosa, non è stata dunque particolarmente entusiasmante, e la pausa di riflessione e di ricomposizione di tutte le componenti festivaliere — da quelle artistiche a quelle degli spazi agibili, da quelle economiche a quelle più fastidiosamente politiche — s'impone senza alcun tipo di riserva. Lo stesso Martini ricorda le parole di un filosofo tedesco che ha definito questo secolo «come il secolo della politica», e ha predetto che il nuovo secolo sarà «il secolo della cultura». «E noi, cui è dato di vivere questo passaggio sperando nella giustezza della razionale predizione del nostro filosofo» — prosegue Martini — «dobbiamo vivere facendo politica per aspirare a fare cultura».

RICERCA E MERCATO

Se da un lato tutto questo risponde al vero, non va trascurato che nelle rassegne teatrali estive, festival o antifestival che siano, è indispensabile ricalibrare meglio gli indirizzi artistici e culturali, e prevenire le calcolate distorsioni. Per esempio: perché d'estate le compagnie hanno un così elevato numero di scritturati? perché un repertorio ossessivamente classico, che richiede molti personaggi e costumi, e scene che valgono oro quan-

to pesano? perché piccoli comuni, sofferenti di evidente provincialismo, ambiscono a realizzare un sistema produttivo più grande di loro? perché solo d'estate esplode la riscoperta del valore della scena? Occorre promuovere un'immagine meno festivaliera del teatro, prevenire con minore approssimazione il ritorno degli incassi; e non è cosa da poco l'abbaglio, cui molti sono soggetti, della retorica della ricerca fatta a prezzi di mercato.

Ma si potrebbe continuare, infittire il catalogo, che non riguarda — si badi — *La Versiliana*, ma un costume politico e teatrale che ha preso il sopravvento e induce, purtroppo, ad una forma di resistenza e di censura verso una consolidata «ideologia delle idee e degli spazi», verso la genuflessione dinanzi all'altare del repertorio restituito senza «follia» e senza intelligenza. Certo, il teatro è un'arte povera, ma esso appare come disarcionato, e non resta né la sella né il cavallo, soltanto una violenza contabile che rischia di intorpidirlo con la mucillagine della *grandeur*. □

CRONACHE

SEGESTA - Prodotta dall'Istituto del *Dramma Antico* ha debuttato con successo al teatro greco *Medea* di Seneca, protagonista Paola Mannoni; accanto a lei Orso Maria Guerrini (*Giasone*), Dario Cantarelli (*Creonte*), e Anna Lelio (*la nutrice*). La regia era di Alvaro Piccardi.

NORA - Il teatro antico di Nora ha inaugurato la stagione estiva con *Clitennestra* di *Marguerite Yourcenar* interpretato da Paola Borboni, e brani dall'*Elena* di *Ritsos* detti da Anna Perino. Lo spettacolo era diretto da Ennio De Dominicis.

SANT'ANNA ARRESI - Il VI Festival Internazionale di teatro si è aperto con un laboratorio permanente di Remondi e Caporossi; fra gli spettacoli, suddivisi tra il Teatro Due e il Teatro del Nuraghe, Ubu Re, prodotto dal Teatro Due Mondì e La negra Ester del Gran Circo Teatro de Chile.

DRO - La nona edizione del Festival di Teatro Drodosera si è aperta con il progetto *Ab Origine* - luoghi per Dura Madre Mediterranea realizzato al Castello di Drena nel quadro dell'operazione «Se in Trentino d'estate un Castello» dal Laboratorio Settimo. Da segnalare, inoltre, la personale di Gyula Molnar con gli spettacoli *Veglie*, *Biancaneve* e *Piccoli suicidi*.

FINALBORGO - Nella raccolta cornice dei *Chiostrì* di Santa Caterina si è svolto il IV Festival «Teatro Giovane».

Sotto la direzione artistica di Giulio Base, ex allievo di Gassman alla fiorentina Bottega, il programma di quest'anno si è aperto con un saggio-spettacolo della Bottega Teatrale: una quindicina di volenterosi ragazzi si sono cimentati nei due atti unici di *Marivaux*: *La disputa* e *Gli attori in buona fede*, una gradevole messinscena diretta da Walter Pagliaro. È seguito *Fatti e disfattì* di David Rabe, in tournée dopo il fortunato esordio al Festival di Asti e, infine, due prime nazionali assolute: il *Centro di Formazione Teatrale di Torino* diretto da Massimo Scaglione ha presentato una personale lettura che *Il grande freddo* e *l'Associazione «I Chiostrì»* — madrina della manifestazione — Una commedia non basta dell'americano John Ford Noonan, testo interessante e inedito, per la regia e l'interpretazione di Giulio Base.

VOLTERRA - Con la direzione artistica di Renato Nicolini, *Volterra Teatro* ha presentato, fra gli altri spettacoli, *Angeli e soli* del Teatro dell'Archivoltò (un omaggio a Italo Calvino di Giorgio Gallione), *Piazza sonora* di Arturo Anecchino (un prologo da camera in tre movimenti e un epilogo per strumenti, 8 nastri magnetici, 3 attrici, un fotografo, un pittore e un soprano), due spettacoli di fiabe (Ricordando *Shahrazad* e *Si conta e si racconta*) con Mara Baronti e un trekking di racconti teatrali di Giuliano Scabia.

VILLA FARALPI - Nel minuscolo borgo ligure a pochi chilometri da San Bartolomeo al Mare, si svolge in luglio, da ormai sei anni, una stimolante e insolita rassegna ideata nel 1983 dallo scultore norvegese Fritz Roed al quale si unirono in seguito artisti norvegesi, svedesi e tedeschi.

Questa presenza straniera ha determinato la dimensione internazionale delle proposte e la preferenza per forme stilistiche in cui gestualità e immagini prevalgono sulla parola.

Il Festival ha ospitato quest'anno ben sei spettacoli tra i quali *Sac! del Teatro Theater di Zurigo* (effettuato con il solo impiego di neri sacchi per la spazzatura), *Adriatico del Teatro Settimo di Settimo Torinese* e *In fra li casi de' la vita e le magie de' cieli libertà vo' cercando di Assemblea Teatro di Torino*, ospite in chiusura della rassegna con un festeggiatissimo e affascinante spettacolo che vanta ormai dieci anni di vita con repliche in vari paesi d'Europa.

Demoni, streghe, fauni e uccelli neri — frutti della fantasia popolare senza confini — hanno soggiogato, con l'impiego di trampoli e musiche rock, la folta platea già precedentemente avvicinata da fiabesche apparizioni nei ripidi viottoli del paese.

ALLA GUARNIERI IL 32° «SIMONI»

Il Premio Simoni per la fedeltà al teatro è stato assegnato quest'anno ad Annamaria Guarnieri nel corso dell'apertura dell'Estate Teatrale Veronese con *I due gentiluomini di Verona*, messi in scena da Lorenzo Salvetti per Venetoteatro. «Fin dal lontano debutto in *Quando la luna è blu* di Herbert, nella compagnia di Luigi Cimara, la Guarnieri rivelò, al di là delle risorse di un raro temperamento, la severità di approfondimento, la rigida disciplina, la ricerca di interiorizzazione che sono la costante del suo essere in scena», dice la motivazione letta dal sindaco di Verona. Da *Il diario di Anna Frank*, con la compagnia dei Giovani diretta da Giorgio De Lullo, all'*Amleto* di Zeffirelli, dalla *Locandiera* con Missiroli al *Gabbiano* riletto da Castrì, alle *False confidenze* di Marivaux con la regia di Walter Pagliaro, fino alle ultime interpretazioni dirette da Ronconi (*Fedra* di Racine, *La serva amorosa* di Goldoni e la recente *Irina nelle Tre sorelle*) la Guarnieri ha dimostrato di saper vivere in palcoscenico, con spirito di dedizione, il mito dell'arte e la volontà della ricerca costante.

I precedenti premi «Renato Simoni» erano andati via via a Lucio Ridenti, Emma Gramatica, Renzo Ricci, Cesco Baseggio, Antonio Saviotti, Wanda Capodaglio, Guido Salvini, Annibale Ninchi, Sergio Tofano, Gualtiero Tumiati, Paola Borboni, Eduardo De Filippo, Sarah Ferrati, Elsa Merlini, Gino Cavalieri, Tino Carraro, Edda Albertini, Nina Vinchi, Orazio Costa Giovangigli, Paolo Grassi, Gianfranco De Bosio, Raoul Radice, Lilla Brignone, Paolo Stoppa, Gianni Santuccio, Ivo Chiesa, Giovanni Testori, Luca Ronconi, Lina Volonghi, Emanuele Luzzati e Giorgio Strehler.

A pag. 23, Rossella Testa e Mariano Rigillo in «Le false confidenze» alla Versiliana, regia di Peppi Patroni Griffi.

BORGIO VEREZZI: UN TEMA FISSO E MOLTE AMBIZIONI

AMORE E DOLCI INGANNI NELLA TERRAZZA SUL MARE

Oltre al belvedere di piazza Sant'Agostino, dove si è passati da Sofocle a Marivaux a Costanzo, sono state utilizzate per il recital della Quattrini anche le grotte di Borgio - I progetti del sindaco Rembado: scelte tematiche, accordi con centri produttivi regionali, un «controfestival off».

ANNA LUISA MARRÈ

Una produzione in Prima Nazionale, due debutti e la partecipazione di tre compagnie ospiti costituiscono il bilancio della rassegna di Borgio Verezzi che, nel cuore dell'antico borgo saraceno, ha concluso con sempre crescenti consensi la sua XXXIIIesima edizione.

Grande affluenza di pubblico e via vai di attori, registi, critici e operatori del settore hanno ravvivato il clima dell'intera manifestazione che è stata coronata dalla consegna del Premio Veretium 1989 a Renato De Carmine, apprezzato interprete, nella scorsa stagione, de *Il guardiano* di Pinter e del pasoliniano *Pilade*.

Abbiamo chiesto a Enrico Rembado, sindaco di Borgio Verezzi, quali sono le novità che si profilano nell'organizzazione del prossimo Festival.

REMBADO - Prima di tutto ci sarà la costituzione dell'Ente Teatro, poi la consueta produzione di uno spettacolo e due debutti nazionali, come quest'anno, il cui tema dominante faccia da raccordo per tutta la rassegna. Quest'anno il tema è stato: «Amore, dolci inganni del cuore ma anche sfida dell'uomo alla società»; l'anno prossimo potremmo fare il teatro comico o il teatro di pensiero. Purché sia un tema che piaccia al pubblico. Abbiamo già cinque proposte molto interessanti tra cui una di Lavia, un'altra di Venetoteatro e un *Otello* con Albertazzi e Corrado Pani; c'è inoltre la proposta per un *Edipo re* che vorremmo fare nel '92 alla Cava dei Fossili. L'anno prossimo, per coinvolgere anche i giovani, pensiamo di aprire un nuovo spazio teatrale in Piazza San Pietro, a Borgio, dove faremmo un «controfestival off», contrapposto a quello in, tradizionale, di Verezzi. Vorremmo cominciare a organizzare anche convegni e dibattiti sul tema scelto, magari con l'appoggio di una rassegna cinematografica da farsi a Borgio, in uno spazio già attrezzato. Lo scioglimento dell'EpT e la costituzione dell'Azienda di Promozione Turistica, al suo primo anno di vita, ci imporrà di non strafare: staremo quindi nei li-



miti delle possibilità, per non determinare disavanzi del bilancio.

HYSTRIO - *Noi ci siamo sempre opposti alla connotazione «effimera» di tante iniziative estive. Borgio Verezzi, nel panorama dell'estate «festivaliera»; su quale linea si pone?*

R. - Io non sono per il teatro commerciale: infatti il Marivaux prodotto quest'anno non è affatto un testo commerciale. *Amorosa*, che ha rotto il cliché di Borgio Verezzi essendo un testo moderno, è stata invece l'alternativa necessaria per dividere sulla scena la coppia Pambieri-Tanzi. La linea seguita da Borgio Verezzi è quella di proporre, in base al tema scelto dall'organizzazione, le migliori produzioni finanziate dalle diverse regioni italiane. Così è stato per l'*Antigone*, prodotto

in Sicilia, e per le due produzioni del Veneto, *I due gentiluomini di Verona* e *La bottega del caffè*. Nell'ambito del teatro classico non c'erano altre proposte regionali che rientrassero nell'argomento tematico, di quest'anno. Comunque, a Verezzi continueremo a proporre testi classici: è una linea che intendo seguire perché la stessa natura del luogo si presta particolarmente a un'impostazione di questo tipo.

ANCHE COSTANZO

Il cartellone della rassegna si è aperto in piazza Sant'Agostino, splendida terrazza naturale affacciata sul mare di Pietra Ligure, con *La duplice incostanza* di Pierre de Marivaux, autore ricorrente nei festival di quest'estate.



La regia garbatamente ironica e divertita di Guido De Monticelli ha saputo creare l'atmosfera adatta ad una favola a sfondo didascalico, che ha incontrato le simpatie di un pubblico subito interessato ai sottili ragionamenti e alle complicate schermaglie amorose del settecentesco autore francese. Così, nella gradevole scenografia di legno e tulle dipinto, come per un teatrino da giardino di corte, e con l'ausilio di slanciate *silhouettes* in abiti d'epoca sullo sfondo — il tutto ideato dallo scenografo Gianfranco Padovani — si è compiuta la «dimostrazione» dell'incostanza amorosa e dell'imprevedibilità della passione.

Particolarmente applauditi Giuseppe Pambieri come Arlecchino, Paola Mannoni nelle vesti dell'astuta Flaminia e Riccardo Peroni, un accattivante Trivellino con intrusioni canore da opera buffa, volute dalla regia per «mozartiani» intermezzi musicali.

Seconda presenza in prima nazionale è stata *Amorosa*, testo di Maurizio Costanzo e Mino Bellei tratto dai *Racconti d'amore* di Costanzo e appositamente scritto per Lia Tanzi: un monologo condito di trovate scenografiche, colonna sonora da *musical* americano, costumi sfavillanti e passi di danza, che verrà ripreso nella prossima stagione. Ma chi è *Amorosa*? È un'attrice un po' pazza, spesso allegra, tenera e a volte malinconica che, giunta in teatro per una prova generale, intrattiene il collega pianista affetto da laringite, e quindi a lungo presenza muta, raccontando le sue infelici e bizzarre storie d'amore: il lieto fine s'impone e il silenzioso pianista, nel frattempo guarito, si rivelerà il devoto Principe Azzurro tanto desiderato e vanamente cercato. Il pubblico ha compensato con applausi l'impegno dell'intraprendente attrice e del ballerino e coreografo Kevin Moore.

È stata poi la volta de *I due gentiluomini di Verona* di Shakespeare, regia e libera rielaborazione

di Lorenzo Salvetti; uno spettacolo personalissimo e gradevole, prodotto da Venetoteatro per l'Estate Teatrale Veronese, che verrà ripreso in autunno.

Fin qui il tema della rassegna di quest'anno «Amore, dolci inganni del cuore...». La «sfida dell'uomo alla società», invece, è stata rappresentata da *Antigone* di Sofocle, regia di Ugo Margio, protagonista Elisabetta Gardini.

La proposta di Agrigento (Feste di Persefone), discutibile per l'impostazione registica, non ha incontrato però i gusti della critica, che si è mostrata severa. L'attrice — meglio nota come presentatrice e giornalista televisiva — ha un curriculum artistico di tutto rispetto, avendo frequentato la Bottega Teatrale di Vittorio Gassman con successiva partecipazione nell'*Enrico IV* di Pirandello (protagonista Albertazzi) ma appare ancora immatura per ruoli di primadonna.

CONCERTO IN GROTTA

Accoglienza festosissima per la goldoniana *Bottega del caffè*, regia di Gianfranco De Bosio: un'edizione con un inedito Don Marzio interpretato da Giulio Bosetti, che ha toni e coloriture molto personali. Da ricordare, inoltre, il pacioso e disinteressato caffettiere Brighella di Massimo Loreto e l'azzeccata, vitalissima caratterizzazione che Antonio Bazza ha dato di Arlecchino.

Nell'ambito del «Teatro classico per i nostri giorni» è stato inserito anche *L'attesa*, un singolare «concerto» per voce e contrabbasso sul tema dell'amore che ha debuttato in prima nazionale nella suggestiva cavità delle grotte di Borgo Verezzi: protagonista una palpitante, versatile, sorprendente Paola Quattrini, accompagnata con lo strumento da Massimo Moriconi. Un amore squisitamente femminile, vissuto e cercato come un sentimento assoluto, dalle movenze ora accorate, ora isteriche, per un momento dispe-

rate ma poi, ancora una volta, aperte alla speranza.

Così, attraverso una continua variazione di timbri vocali accordati al suono del contrabbasso, in un viluppo di note dalla linea spezzata, Paola Quattrini ha coronato un grande desiderio: avere per una volta un pubblico tutto suo, ad ascoltare la sua voce di attrice che è prima di tutto la voce di una donna. Per questo si è rivolta ad alcune letture di autori che le sono particolarmente cari e, cucendo insieme i materiali con l'aiuto di Marina Pizzi, ha dato vita a una partitura che ha soprattutto il pregio di essere su misura per l'interprete.

Si sono avvicinate nella cornice umida e silenziosa delle grotte parole prese in prestito da *Le notti bianche* di Dostoevskij, *La donna del mare* di Ibsen, *La guardia alla luna* di Bontempelli e, ancora, brani di Handke (*Il cielo sopra Berlino*), della Yourcenar (*Il tuo nome*), di Schnitzler (*I fiori*), di Satta Flores (*Dai, proviamo!*): note di donne diverse che risuonano nell'anima di un'unica donna. Una prova rivelatrice delle possibilità espressive di Paola Quattrini, calata nei diversi personaggi con un trasporto e una carica emotiva trasmessi alla privilegiata e ristretta platea. Le repliche estive dello spettacolo erano tutte previste in luoghi di particolare suggestione, e per le repliche d'autunno si è preparata una scenografia di figure di solidi illuminati dall'interno, come sagome di aquiloni o cristalli giganteschi, a suggerire voli di evasione ma anche «cocchi aguzzi di bottiglia»: il male di vivere al quale solo l'amore dà sollievo. □

A pag. 25, Lia Tanzi e Massimo Moriconi in «Amorosa» di Mino Bellei e Maurizio Costanzo; in questa pagina, Giuseppe Pambieri e Riccardo Peroni nella «Duplice incostanza» di Marivaux, regia Guido De Monticelli.

IL PREMIO BORGIO VEREZZI DOPO UNA STAGIONE FORTUNATA

DE CARMINE: RISCHIO È BELLO E TI AIUTA A RESTARE GIOVANE

Gli esordi difficili, la maturazione al Piccolo e, quest'anno, due successi, nel Guardiano di Pinter e nel Pilade di Pasolini - «Mi interessa sempre più il repertorio contemporaneo. La televisione? Non mi piace più».

ROSSELLA MINOTTI

«**I**l teatro? Una metafora in continua trasformazione». E lui, Renato De Carmine, inseguito quest'anno del Premio di Borgio Verezzi, sembra ben deciso a inseguire le fantasmagoriche illuminazioni, immergendosi in un bagno di contemporaneità. L'attore di Pirandello e di Shakespeare, il grande interprete di tanti classici al Piccolo Teatro, «rischia» con il nuovo. Prima l'inquietante emarginazione del vagabondo ne *Il Guardiano* di Pinter, poi il *Pilade* pasoliniano, con la regia di Lamberto Puggelli. «Sì, mi piace Pasolini, e soprattutto mi piace tentare vie nuove, rinnovarmi» dice l'attore romano, che dei suoi sessantasei anni porta addosso pochissimi segni. Eppure ne ha spesi già quaranta sulle tavole dei palcoscenici di tutta Italia, otto alla corte di Strehler. «E ne sono pentito, o meglio, ora ho voglia di fare tutto quello che non ho fatto al Piccolo Teatro. Avrei dovuto cercare il rischio già dopo tre anni che ero con Strehler. Ora mi manca qualcosa, la ricerca dei grossi errori».

HYSTRIO - Dunque il teatro contemporaneo può essere rischio, ed anche errore.

DE CARMINE - Non dico questo. Dico che mi piacerebbe, oggi come oggi, creare una compagnia tutta mia, tentare un discorso autonomo. Non perché mi sia mai sentito condizionato. È proprio una questione di creatività, forse di protagonismo.

H. - E questo suo teatro, oggi, come dovrebbe essere?

DE C. - Innanzitutto un teatro spogliato della seriosità che gli viene abitualmente appiccicata addosso. Ma che faccia riflettere, anche con un sorriso. E l'attore deve sapersi esprimere con gesti a volte anche pazzi, o perlomeno riconducibili all'emozione, al turbamento. L'importante è che in scena non vi sia nulla di occasionale, nulla di scontato. Basta con l'enfasi, basta col patetismo. Per questo ho voluto fare a tutti i costi il *Pilade*, questa tragedia pasoliniana bellissima, anche se ero impegnato con Pinter. Facevo chilometri e chilometri per provare, tra una replica e l'altra del *Guardiano*. Ma ne è valsa la pena.

H. - Considera Pasolini emblematico per quel che riguarda la nostra società?

DE C. - Considero soprattutto un emblema



questa parte del *Pilade*: «Verrà tra gli anni un anno in cui cadrà un grande silenzio sulle città e sulle campagne, e questo silenzio sarà strano e poetico, perché mai, come in quell'anno, ci saranno nel mondo rumori così forti, esplosioni che sconvolgeranno la terra e lasceranno dappertutto odore di fuoco. Ma sulle case bruciate poi scenderà la guazza e la rugiada, rendendole lontane come poi corpi celesti...». Di una contemporaneità a dir poco esaltante.

H. - E del *De Carmine* che affascinava le platee televisive, nei grandi sceneggiati come *Piccolo mondo antico* o *Le terre del sacramento*, cosa è rimasto?

DE C. - La televisione? Non mi piace più. È diventata una pura istigazione al protagonismo, una sorta di vetrina degli orrori. Tutti i nostri difetti stanno lì, e sembrano pregi.

H. - Eppure lei, in fondo, è nato se non davanti, almeno vicino alla macchina da presa.

DE C. - Sì, il mio primo incontro con l'arte fu con il cinema.

Mio padre curava le terre di un vecchio castello romano, la meta preferita di cineasti del tempo, che vi giravano in esterni. Conobbi il Gandusio, la Ferida, Osvaldo Valenti. Ma io, in mente, avevo il teatro. Sin da quando, piccolissimo, proprio in quel castello avevo scovato una stanza diroccata della torre più alta per ambientare le mie fantasie. E i cuginetti pagavano quattro soldi per assistere alle mie precoci performance. Feci l'esame perfino per entrare nel gruppo amatoriale della parrocchia, riuscendovi. Un po' meno bene doveva andare all'Accademia, dove da principio mi avevano bocciato, sostenendo che non avrei mai potuto fare l'attore. Come da copione. Certo io avevo esagerato. Avevo portato al provino *l'Uomo in Grigio*, da *Marionette che passione* di Rosso di San Secondo. Non era certo l'ideale per farsi ammettere. Ma Squarzina e Adolfo Celi, che erano lì e mi avevano ascoltato, impetrarono per una sorta di prova di appello. Fui ammesso con riserva, ma già al primo trimestre ottenni una borsa di studio. Ed eccomi qua.

H. - Ad affrontare i rischi della contemporaneità.

DE C. - Ad affrontare il rischio, in generale. Mi piace. Credo nell'attore che riesce a comunicare le sensazioni dei grandi poeti a un pubblico sempre più attento. E lo dimostrano le mie scelte teatrali per i prossimi tre anni. La mia compagnia, da poco affiliata alla PRO.SA, oltre a continuare le repliche de *Il Guardiano* di Pinter, affronterà *Luci della Ribalta*, tratto dalla sceneggiatura del film omonimo, per l'adattamento di Enrico Gropali, e *La leggenda del santo bevitore* di Roth tratto dal film di Ermanno Olmi. Sono utopie, le mie? Vedremo. □

Nella foto, Renato De Carmine nel «Guardiano» di Pinter.

PERSUASIVI RISULTATI DELLA NUOVA GESTIONE '89-'90

I LINGUAGGI DELLA LUNA AL FESTIVAL DI SANTARCANGELO

Gli spettacoli presentati non come prodotti finiti, ma come tappe di un processo di maturazione delle istanze e dei linguaggi teatrali - L'esperienza del racconto in Corvi di luna, ricerca musicale e performance nei lavori del Tam-Teatromusica, l'inedito incontro Oriente-Occidente nella danza di Kazuo Ohno, le variazioni sul tema, in recitazione e musica, di Carpenteri in Resurrezione - La tendenza sembra quella di un «linguaggio da abitare» da parte del teatro di ricerca - Un progetto di studi su Cecchi e un movimentato incontro con le riviste di teatro e non.

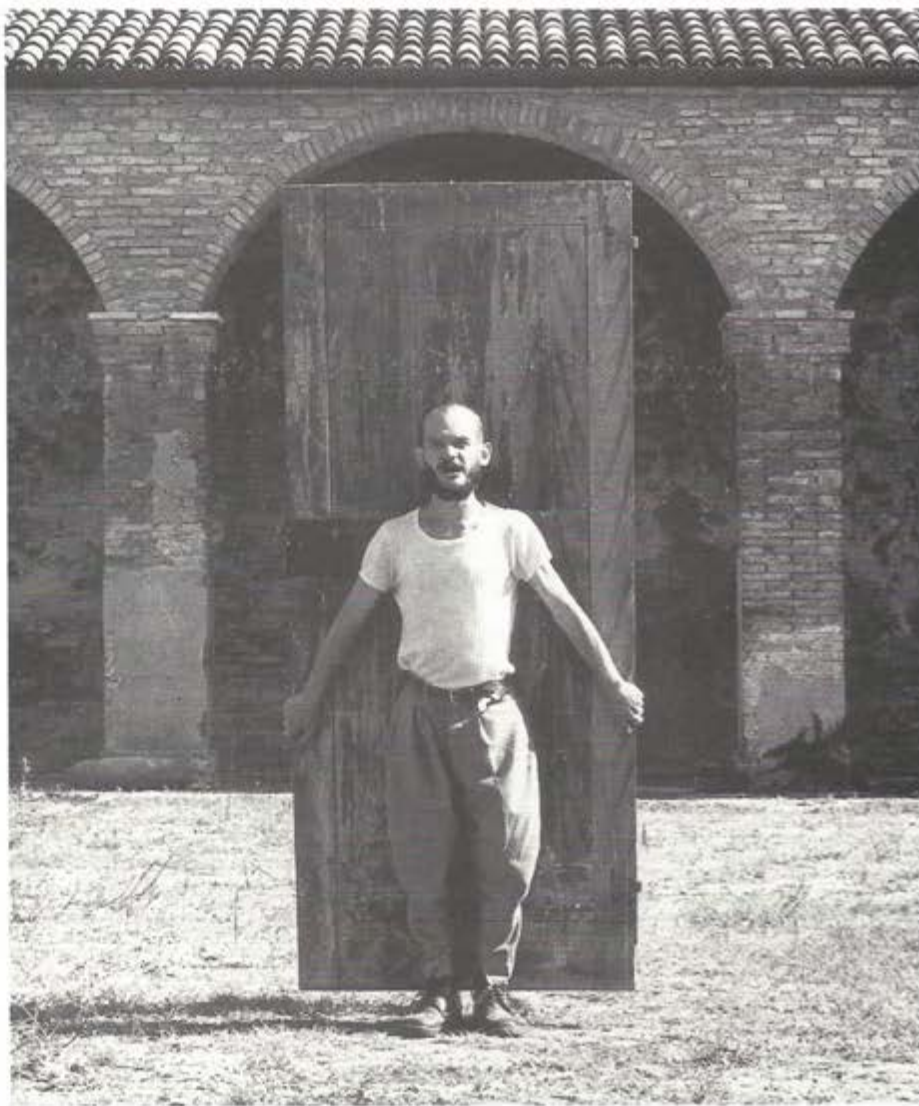
ANTONELLA ESPOSITO

Santarcangelo è appoggiata, quasi sospesa su labirinti di grotte tufacee, non tutte esplorate o esplorabili, a più livelli, estese fin sotto la rocca del castello, di cui sono state passaggi segreti in epoche non lontane. Non un segno, non un'iscrizione che aiutino a decifrare la loro antica utilizzazione: solo congetture, ipotesi su abitazioni primitive o su rifugi catacombali di cristiani perseguitati.

Può un enigma segnare il destino di un luogo? Certamente ne dischiude le possibilità di interpretazione. Allora si può pensare Santarcangelo come luogo del gioco e dell'avventura, del rischio e della ricerca, per quei teatranti che vogliono attraversare i labirinti della mente e dei linguaggi per inventarsi una nuova scena. Così è stato il Festival di Santarcangelo in tutti questi anni, e tale è stato in quest'edizione 1989, con il titolo programmatico *Rivedere l'orizzonte*.

OLTRE LE POLEMICHE

Messe da parte le acide polemiche, il festival non ha voluto offrire «capolavori D.O.C.», magari come sfida ai deprecati tagli della legge Carraro, ma ha piuttosto invitato il pubblico e la critica ad ascoltare e a carpire «segnali di fumo» dalla cultura teatrale. Il gioco e i linguaggi, quindi, o anche i giochi del linguaggio: l'esigenza di raccontare e l'incapacità di farlo nei calviniani *Corvi di luna*; l'inseguirsi della voce e del senso, dello sguardo e dell'immagine, di Orfeo e di Euridice in *Perduta mente del Tam* — Teatromusica; le parole come proiettili vaganti nelle nuove *Verbigerazioni* di Giorgio Fabbris su Utrillo e Strindberg; l'uso della televisione come piccolo «palcoscenico in diretta» nei teleracconti di Giacomo Verde; la proposta di Carlo Infante dell'ascolto di un teatro radiofonico di raffinata sperimentazione, in realtà molto vicino alla nostra cultura del videoclip; l'espe-





rienza della traduzione della traduzione, dal cinese Lu Hsun al tedesco Enzserberger al napoletano Carpentieri di *Resurrezione*; la disacrazione dell'Occidente nella danza contratta e negata di Kazuo Ohno.

UNA NUOVA MAPPA

Questi sono solo alcuni dei messaggi cifrati lanciati dal festival, con la consapevolezza che essi potranno disperdersi e non venire mai alla luce, nelle stagioni teatrali «preconfezionate». In una struttura che da occasione festivaliera si avvia a trasformarsi in centro permanente di attività e produzione teatrali — sotto la direzione di Antonio Attisani, Giorgio Brolli e Giorgio Sebastiano Brizio — questa non poteva essere che «l'edizione del disagio», dove il teatro di ricerca, con le sue neo e post avanguardie, potesse rivedere le proprie posizioni, al di là di schematismi e ideologie ormai obsoleti. Un impegno di rifondazione che pare specificarsi soprattutto nella ricerca di un *linguaggio da abitare*, in sintonia con una sensibilità contemporanea che ha perso anche l'illusione di un comune terreno morale. Ridisegnare la mappa di questi ultimi dieci anni di ricerca teatrale è un tentativo insidioso, ma già in atto, come dimostra

la raccolta di saggi *Dopo il teatro moderno*, presentata dall'autrice Valentina Valentini in uno degli stimolanti «Incontri con i libri». La materia è ancora troppo viva e sfuggente, forse proprio per sua natura costitutiva, ad una classificazione e sistematizzazione: la stessa contrapposizione tra teatro di *ricerca* e teatro di *tradizione* mostra tutta la sua sclerosi, e anzi impedisce la comprensione di certe operazioni di ripensamento dei classici da parte di giovani gruppi teatrali.

La riflessione su Carlo Cecchi, anche se riservata a pochi, ha messo in evidenza la necessità di scandagliare «l'anomalia» di questa figura teatrale sempre fuori o contro questi presupposti schieramenti della scena italiana. «L'attore non si deve preoccupare della scena, ma deve occupare la scena», è la dichiarazione di Cecchi, emersa dalla testimonianza di uno dei suoi attori, che è già da sola un programma di studio per gli esperti, in un'analisi che la metta a confronto con il «disoccupare la scena» di Carmelo Bene.

Un'occasione sprecata è sembrata invece l'incontro con le riviste che, esclusivamente o occasionalmente, si occupano di teatro. Rivendicazioni personali e gelosie intellettuali hanno di fatto limitato la discussione alla consi-

stenza del *budget* — «Io povero e puro, tu sovvenzionato e asservito» — e al numero dei lettori, garanzia pare, se esiguo, di onestà e audacia culturale. Argomenti per la verità brevi, ma che hanno schiacciato in fondo alla sala le reali posizioni di ciascuna rivista nei confronti di un concetto disperso di teatro, inteso vuoi come spettacolo istituzionalizzato, vuoi come fenomeno sociale marginale. Qualcuno ha invocato quindici anni di silenzio sul teatro... Paura della chiacchiera, o dell'inconsistenza del messaggio teatrale? In ogni caso, pensiamo che i cercatori di luna abbiano illuminato per un attimo la radura: questi *Corvi* prodotti da Santarcangelo osano il gioco più radicale, raccontarsi, cioè mettersi in gioco, come generazione di trentenni e come memoria dei padri. Nell'ultima sequenza dello spettacolo, il groviglio di racconti è affidato a noi spettatori, perché «Tutto il tempo non raccontato è tempo sprecato». □

A pag. 28, Piergiorgio Gallicani in «Corvi di luna»; in questa pagina, da sinistra a destra, Celia Serra ancora in «Corvi di luna» e Tonino Taluti in «Song nero».

CON IL RITORNO DI WERNER HENZE ALLA DIREZIONE

HA RIPRESO A PIENO RITMO IL CANTIERE DI MONTEPULCIANO

Effervescenza di iniziative, non sempre concluse ma attestanti un coerente work in progress - Un Macbeth amatoriale, con cantastorie, la riesumazione della settecentesca Isola de' Pazzi e un dramma in musica.

PAOLO GUZZI

Tra i molti — troppi — festival estivi, quello di Montepulciano si distingue perché non è improvvisato (è alla quattordicesima edizione) e poi perché ha un'importanza di coerente *work in progress*, che dura l'intero anno e che sfocia d'estate con la presentazione ad un pubblico di appassionati e di addetti, ma specialmente al pubblico della città e dei paesi limitrofi della Val d'Orcia, di realizzazioni a volte di valore internazionale, creazioni assolute che circolano nella stessa struttura del territorio, ne sono linfa e ne vengono alimentate. Non per nulla il festival si chiama *Cantieri Internazionali*, il che dà l'idea di un lavoro anche artigianale di ricerca quotidiana, di qualcosa prodotto sì principalmente dal cervello e dalla sensibilità degli artisti e degli organizzatori, ma anche di realizzato con le mani e con la passione, a poco a poco, con feconda fatica.

Con la direzione artistica di Hans Werner Henze e di Gaston Fournier-Facio, il cartellone presentava quest'anno diciotto concerti cameristici al teatrino della Canonica di S. Biagio, tre concerti sinfonici al Teatro Poliziano e al Tempio di S. Biagio, dove la ricerca contemporanea (Bussotti, Henze), era accostata a Beethoven, la cui *Pastorale* è stata eseguita per la prima volta dal vivo a Montepulciano. Gli spettacoli portanti dell'intera manifestazione sono stati: *Il Matrimonio Segreto* di Cimarosa, che ha inaugurato il festival; un *Macbeth*, spettacolo centrale, rappresentato nella Piazza Grande di Montepulciano; *L'isola de' Pazzi*, del compositore settecentesco di Scuola napoletana Egidio Duni, ed il dramma per musica *Anna Bella*, tratto da *Peccato che sia una sguadrina* dell'elisabettiano John Ford, musicata da quattro giovani compositori della Royal Academy of Music di Londra sotto la guida di Henze.

ARTE GIOVANE

La ricerca, quindi, il *work in progress*, come si diceva sopra: l'opera aperta, lo spazio ampiamente lasciato, ma non abbandonato, a giovani artisti o ad *amateurs*, nel caso del *Macbeth*, interpretato da gruppi amatoriali poliziani e di Chiusi, o come nell'*Experimentum mundi* di Giorgio Battistelli (1981), in cui voci recitanti e percussionisti professionisti hanno accompagnato diciassette maestri artigiani di Albano Laziale, forniti degli attrezzi e delle materie prime di loro competenza, che hanno costruito direttamente sulla scena, alla maniera di Remondi e Caporossi, bótti, muri, paste, scarpe e ferri, con l'occhio alle *planches* dell'*Encyclopédie*. Sono state queste le caratteristiche-guida che uniformavano le produzioni del Cantiere con recuperi interessanti, anche se non determinanti, ed una com-

mistione di grande raffinatezza culturale e di «dilettantismo», che nel migliore dei casi è diventata piacevole *naïveté*.

È quanto si è visto ne *La ben nota tragedia scozzese di Macbeth* adattata da Beata Prochowska, interventi musicali di Detlev Glanert e il contributo di giovani compositori poliziani.

Naturalmente, della *pièce* scespiriana non è rimasta che l'ossatura, la truculenta storia raccontata da attori amatoriali di buona volontà, la cui inesperienza frizionava con la professionalità dei bei costumi di Gabi-Rahm-Rossmann e con la regia di Brian Michaels, che ha utilizzato sapientemente la scenografia suggestiva della Piazza Grande: il Duomo, sul cui sagrato si svolgeva l'azione principale, ma anche il Palazzo Comunale, alle cui finestre comparivano i personaggi e la figura inventata del Cantastorie, il *fool*, molto scespiriano, che nel *Macbeth* però non esiste.

Il Cantastorie era ben recitato da un attore di sicuro avvenire — Manfredi Rutelli — perché di autentiche qualità, e legava gli episodi ed i monologhi famosi detti sovente con eccessiva imperizia, dagli altri attori.

TEATRO E ARTIFICIO

A questo punto vorrei dire la mia scarsa convinzione che un recitare «non teatrale», come sostiene invece il regista Brian Michaels nelle note, avvicini un pubblico non smaliziato, che vada a teatro raramente e che voglia ascoltare avvenimenti tragici quali quelli del *Macbeth*, raccontati appunto da un Cantastorie, alla buona cioè, con mezzi facilmente accessibili. Tale idea drammaturgica va bene se applicata al Teatro Povero del vicino Montichiello, che rappresenta episodi recenti nella memoria e nella sensibilità del pubblico (la Resistenza nel paese, i problemi quotidiani della comunità); ma quando si affrontano i classici del grande teatro occorre non rimuovere, come invece ha voluto fare il regista, «il piedistallo imbarazzante della grande letteratura», altrimenti si resta alla superficie della storia, che diventa buona per il Grand Guignol, mentre le parole dell'autore — in questo caso tale Shakespeare — non arrivano al pubblico perché non approfondite dall'attore, non da lui assimilate, vuote «parole» appunto prive di quella «vita» che invece si vorrebbe riprodurre.

Non è una novità il ricordare ancora una volta che il massimo di semplicità a teatro si ottiene con un massimo di artificiosità, di teatralità. Il resto è demagogia e cattivo teatro, o presunzione di regia che coinvolge entusiasmi ingenui in operazioni, queste sì, intellettualistiche.

Le altre due operazioni interessanti sono state il re-

péchage di un'opéra-comique del compositore, contemporaneo di Pergolesi, Egidio Duni (l'esile *Isola de' Pazzi*, tratta dall'*Arcifanfano re dei matti* di Goldoni, nella versione ritmica italiana di Patrizia Gracis, che ne ha curato anche la inventiva regia) e la novità assoluta *Anna Bella*, dramma in musica in sette scene di Nicolas Williams, lavoro di alcuni studenti della classe di composizione di Henze (Royal Academy of Music, Londra). L'adattamento di Williams della tragedia fordiana riduce il tutto alla vicenda centrale dell'incesto. Per un libretto d'opera può andare. □

CRONACHE

TAGLIACOZZO - Giorgio Albertazzi commentando il risultato positivo del laboratorio che quest'anno ha accompagnato la V edizione del Festival di Tagliacozzo ha parlato del progetto di creare un laboratorio stabile che faccia riferimento alla situazione etnico-culturale. L'attore ha poi dato l'arrivederci alla prossima edizione con l'ultimo spettacolo in cartellone Chiacchiere e fatti, un collage di testi noti della tradizione letteraria riproposti e rivisitati in modi espressivi nuovi e tessuti insieme da aneddoti, note e ricordi.

MAZARA DEL VALLO - Al Centro polivalente di cultura è stato rappresentato Edipo re da Sofocle e Euripide. Con la regia di Nicasio Anzelmo e la supervisione tecnica di Walter Manfré hanno recitato Salvatore Puntillo, Maria Teresa Bax, Fiorella Buffa e Riccardo Plati.

ASCONA - Anche le marionette protagoniste dell'estate teatrale. Dopo il «Festival Internazionale dei burattini e delle figure» nella piazza della città di Cervia, giunto ormai alla 14ª edizione e il «Festival Internazionale di saltimbanchi e burattini» dell'Aquila (alla sua settima edizione), si è svolta dal 7 al 17 settembre ad Ascona il «Festival Internazionale delle marionette» al quale hanno preso parte 20 compagnie appartenenti a Italia (il Teatro del Drago di Ravenna), Francia, Polonia, Germania, Inghilterra, Stati Uniti, Austria, Spagna e Svizzera.

ALTOMONTE: UN TEATRO VENUTO DA DUE MARI

Un ponte all'insegna del dialogo fra Occidente e Oriente - La compagnia ungherese di Ivan Marko e i fermenti dell'est europeo - Dal mare africano gli Arabi della Rachidia, da Gerusalemme gli Israeliani del Train Theatre - Le radici del comico: Aldo Giuffrè, Peppe e Concetta Barra, Oreste Lionello, Anna Mazzamauro e gli attori del Bagaglino.

NINO CABELLI

Immersa in un hinterland fra i più interessanti, che raccoglie l'istituendo Parco Naturale del Pollino, numerosi centri etnici albanesi, gli scavi archeologici di Sybaris, le splendide coste dello Jonio e del Tirreno e tutto un vasto ambiente ricco di storia, folklore, artigianato e tradizioni della civiltà contadina, Altomonte, piccola città medioevale, costituisce lo sforzo illuminato di una nuova politica di valorizzazione delle risorse del territorio finalizzate ad un serio sviluppo turistico e culturale. In quest'ambito si inserisce la creazione del teatro di tipo «greco» e del Festival Mediterraneo dei Due Mari che, già dal suo esordio nel 1988, si è imposto come una delle prime manifestazioni culturali di ampio respiro di tutto il Meridione. Il Mediterraneo con i suoi miti e le sue genti, le tradizioni e la sua storia è sempre al centro delle tematiche svolte. «Il Mediterraneo — ha detto l'on. Costantino Belluscio, presidente del Centro Studi Ricerche e Sperimentazione delle Arti e dello Spettacolo — non è e non deve essere un mare di guerra. Proprio per questo abbiamo cercato di scoprire nel Mediterraneo le vie della pace attivando legami e scambi culturali tesi ad esaltare l'amicizia e la fratellanza fra i popoli che vi si affacciano». Proprio all'insegna dell'incontro e del dialogo fra le culture, si è voluto gettare un ponte fra Oriente ed Occidente, facendo alternare sul palcoscenico gli Arabi della Rachidia (la più importante orchestra di musica classica tradizionale della Tunisia) e gli Israeliani del Train Theatre (compagnia di teatro di ricerca che dirige inoltre la *Scuola di Teatro Visuale* ed organizza il Festival del Teatro di Figura di Gerusalemme). Ma, parlando di pace, i pur ampi confini del Mediterraneo diventano immancabilmente angusti ed è facile travalicarli. Proprio in quest'ottica si inserisce la straordinaria esibizione (in esclusiva per l'Italia) del Györi Balett di Ivan Marko. Già primo ballerino della Compagnia del XX secolo di M. Bejart, Marko ha dato vita alla più grande compagnia di danza dell'Ungheria, che ben rappresenta le nuove tendenze ed i nuovi fermenti dell'Est europeo. Se il Balletto di Györ ha rappresentato lo spettacolo di punta per la danza, l'*Horcyc-*



nus Orca di D'Arrigo e Belfiore ha rappresentato altrettanto per la sezione prosa.

Numerose sono state le presenze di spicco nel cartellone di questa seconda edizione: il M° Aldo Ciccolini, l'Orchestra da Camera della Comunità Europea, la Bottega Teatrale Vittorio Gassman di Firenze (*Agamennone* di Eschilo nella singolare traduzione di P.P. Pasolini; *La disputa* e *Gli attori in buona fede* di Marivaux), la Compagnia di Danza Contemporanea di Renato Greco (*Donna Laura di Carini*), la Compagnia di Balletto A. Rendano diretta da Isabella Sisca, il M° Antonio Consales. Quella della pace è solo una delle direttrici che hanno costituito la spina dorsale del programma del Festival. «Già nella prima edizione, dal tema: — I Greci: nostri contemporanei — ha affermato il direttore artistico Giuseppe Maradei — abbiamo cercato di ripercorrere l'antico mito greco attraverso i sentieri ardui e tortuosi del mondo tragico. Quest'anno, riprendiamo il nostro viaggio là dove l'avevamo interrotto, dirigendoci verso i lidi rigogliosi dello spirito comico. Del resto, in questa sorta di «ritorno delle origini» non potevamo non approdare alla comicità mediterranea, figlia legittima delle farse fliaciche, che, oltre ad aver caratterizzato il primo teatro della Magna

Grecia, è riuscita, evolvendosi ed adattandosi, a sopravvivere ed ad informare tutto il teatro comico delle epoche successive: dal teatro romano ai giullari, dalla Commedia dell'Arte all'Opera buffa, il vaudeville, le farse ottocentesche, fino all'ultima generazione: il cabaret ed il varietà, già esaltati dalle avanguardie storiche».

Per ripercorrere questo viaggio sono intervenuti ad Altomonte interpreti dalle esperienze e dai generi più vari: Aldo Giuffrè, Nunzio Gallo, Bianca Sollazzo, Gianfelice Imparato (*Aida* di Antonio Petito, regia di A. Pugliese); Peppe e Concetta Barra (*Signori, io sono il comico!*); Gianfranco Jannuzzo, Anna Mazzamauro; Oreste Lionello, Pamela Prati e gli altri interpreti del Bagaglino. Oltre agli spettacoli, che hanno richiamato oltre 20 mila spettatori (circa un terzo in più della precedente edizione), si sono svolte numerose mostre di arti figurative e rassegne di antiquariato ed artigianato, concluse dalla gran festa internazionale del folklore «Sette popoli insieme per la pace» con i gruppi dell'Australia, Cecoslovacchia, Polonia, U.R.S.S., Costarica, Antille ed Ungheria. □

Nella foto: l'anfiteatro moderno di Altomonte.

L'ESTATE FIESOLANA ALLA 41ESIMA EDIZIONE

BOCCACCIO È TORNATO A VILLA DI MAIANO

Ugo Chiti ha adattato tre novelle nei luoghi del Decamerone - Il Figaro napoletano di Savelli e il Goldoni preso nel vortice della Rivoluzione di Ferrone - Testi di Calvino e Pasolini in una rassegna di canzoni d'autore.

KARIN WACKERS



La 41ª edizione dell'Estate Fiesolana è iniziata con le *Variazioni su tre novelle di Boccaccio*, adattate da Ugo Chiti e recitate dalla compagnia Arca Azzurra, nel luogo magico dell'incantevole Villa di Maiano sotto Fiesole, dove sei secoli orsono Boccaccio scrisse il suo capolavoro.

Chiti ha proposto al pubblico un percorso guidato attraverso il parco della Villa, dal crepuscolo a notte inoltrata, fino al cortile della fattoria, seguendo così lo sviluppo originale del *Decamerone*.

Nel prologo e nell'apologo si combattono senza pietà gli occupanti di due carri; l'uno nero, quello dell'inquisizione e l'altro, colorato, quello del bordello. Contro ogni morale vinceranno il piacere e il godimento. Segue in un angolo del giardino, sotto un ciliegio,

in una capanna mezza-casa e mezza-chiesa, l'azione del classico triangolo marito-moglie-amante; l'amante non è altro che il prete, venuto, in assenza del marito a chiedere in prestito un mortaio.

Durante l'intervallo, un buffet toscano ristora gli spettatori. Dopo qualche crostino e un bicchiere di Chianti, sulla terrazza che domina la città, la Compagnia del Maggio «P. Frediani» di Buti canta, in ottave, secondo l'antica tradizione toscana, la novella di Federico degli Alberighi, l'amante non ricambiato. Ormai fa notte quando si giunge al palcoscenico brechtiano montato nel cortile della fattoria. Una serva ruffiana suggerisce alla padrona, trascurata dal marito, di prendere per amante un garzone, giovane e bello; con il ritorno improvviso del marito, che pure trae

vantaggio dalla situazione in un audace *ménage à trois*, esplose tutta la licenziosità del testo.

L'Estate Fiesolana non ha voluto poi ignorare il Bicentenario della Rivoluzione francese e ha presentato due spettacoli di autori italiani: Angelo Savelli ha scritto e messo in scena un testo dal titolo *Figaro o le disavventure di un barbiere napoletano*. Quest'opera buffa bilingue (francese e italiano) dove si alternano scene comiche, momenti drammatici e numeri musicali napoletani, è una commedia di frontiera, fantasiosa, che proietta nella Rivoluzione un'occhiata eccentrica, trasversale. Il barbiere, finora personaggio di Siviglia, diventa con Savelli un eroe popolare del Sud, comico e musicale, semplicemente spostato dall'altra parte del Medi-

terraneo. Figaro-filosofo usa una sola arma: l'ironia. Canta, balla, scherza, prende in giro il mondo intero e salta con disinvoltura dall'italiano al francese. Purtroppo l'andante ritmo iniziale, va attenuandosi rendendo la seconda parte meno vivace della prima.

L'altro personaggio «rivoluzionario», del Nord, è il vecchio Goldoni, nell'ultima creazione dell'ex-direttore del Centro Internazionale di Drammaturgia di Fiesole, Siro Ferone, tornato alla ribalta con *Le smanie per la Rivoluzione*. A Parigi, il vecchio Goldoni assiste agli eventi con distacco e indifferenza, ormai fuori dalla Storia, ridotto in miseria; un Goldoni *blasé* che conosce perfettamente l'esito della commedia umana.

Sbizzarrendosi nella scelta teatrale, l'Estate Fiesolana ha anche deciso di ospitare in esclusiva la coppia Duilio Del Prete e Grazia De Marchi, protagonisti di *Realgar*, una rassegna di canzoni d'autore. I due attori interpretano al Teatro Romano, sotto la direzione musicale di Giannantonio Mutto, un repertorio raro e introvabile di Calvino e Pasolini, due giganti della letteratura italiana. In bicicletta, su una panchina davanti ad una casa bianca stile messicano, oppure seduti su una scala appoggiata al tetto, l'uno con la sua passione per la musica cabarettistica, l'altra con grinta e temperamento, hanno conferito a questa serata insolita un tono poetico e fantastico.

«A mezzanotte il teatro termina lo spettacolo. Mille coppie di coniugi vanno verso le automobili, mettono in moto e partono». (*Turin la nuit* - Calvino). □

CRONACHE

PONTEREDERA - Risale ad agosto la prima sessione dell'Atelier di regia diretto da Jerzy Grotowski che da tre anni lavora nel Centro che porta il suo nome. L'Atelier era aperto ai registi italiani e stranieri che hanno lavorato sui testi di Gogol e Beckett. L'esperienza si ripeterà anche il prossimo anno.

PADOVA - Maschera, Gesto e narrazione: Occidente e Oriente a confronto, è il titolo del convegno che si è svolto a Padova nel luglio scorso. Le due giornate di studio hanno visto la partecipazione di studiosi, registi e attori, sia europei che orientali.

TORINO - Un gruppo di operatori teatrali che non si riconoscono nella suddivisione classica tra teatro professionale e teatro amatoriale, ha dato vita al progetto Gaia per la creazione di una terza area del teatro dove i gruppi teatrali possano confrontarsi in un laboratorio in continuo sviluppo.

ROMA - Un convegno internazionale su Kafka: letteratura e teatro, si è svolto a giugno a cura di Teatroinaria, già organizzatore nell'86 di Longitudine F. Pessoa. Kafka e il cinema, Kafka e il teatro Jiddish sono due degli argomenti trattati durante le cinque giornate dell'incontro.

TERME DI CHIANCIANO - Con il titolo Non mi lanciate solo, Enrico Montesano ha debuttato al Teatro del Fucoli, ritornando, così, dopo la recente esperienza televisiva di Fantastico, alla sua originale vocazione: quella dell'improvvisazione a stretto contatto con il pubblico. La regia dello spettacolo, ideato dall'attore insieme con Terzoli e Vaimè, è stata affidata a Pietro Garinei.

A pag. 32, una scena dello spettacolo di Ugo Chiti tratto dal Boccaccio. In questa pagina «I miracoli delle Briciole» al festival Micro Macro.

NUOVI LUOGHI PER L'IMMAGINARIO TEATRALE

Con il Treno di *Micro Macro* da Frankenstein a Matilde di Canossa

RENATA BACCHINI



«Il teatro ha preso il teatro»: con questa specie di sfida al comune senso del teatro si è contraddistinta la VI edizione del festival Micro Macro — che si è svolta a Reggio Emilia dal 17 al 21 luglio 1989 a cura del Teatro delle Briciole, del Comune e della Provincia di Reggio Emilia e dell'Azienda Consorziale Trasporti.

Per cinque anni il festival è stato il primo ed unico al mondo a proporsi come vetrina del micro teatro e del teatro degli oggetti (la sua «scoperta»), con produzioni create a partire da quel luogo magico e antico che sono gli Ex Stalloni di Reggio Emilia (nel '500 famoso come convento, divenuto in seguito luogo per la riproduzione di cavalli di razza) che con le sue anguste celle, i cortili, i lunghi e stretti corridoi, i colonnati ben si prestava a catturare dai luoghi nuovi «pensieri scenici».

La nascita di Micro Macro coincide con la scoperta da parte del Teatro delle Briciole che alcuni elementi della propria poetica (rapporto attore-oggetto-immagine) erano diffusi ed utilizzati anche da altre compagnie in Europa, in ricerche distanti e nello stesso tempo affini. Nei primi anni il festival aveva saputo coagulare eventi «piccoli» (per dimensione e durata) e geniali in problematiche artistiche di grande fascino e magia, lontane per lo più dal teatro degli abituali cartelloni di prosa.

Dall'idea del treno come uno dei luoghi dell'immaginario che «corre» e offre infinite possibilità di combinazioni spettacolari dentro e fuori del mezzo, è nato il progetto di creare tre produzioni itineranti, tre eventi lungo percorsi naturali già esistenti, all'aperto: un teatro fuori dal teatro. Tre treni autentici, in partenza dalla stazione di Reggio Emilia, hanno trasportato gli spettatori in singolari viaggi dell'immaginario verso il Po, verso la collina e verso la montagna.

Sulla linea Reggio Emilia-Guastalla, il Teatro delle Briciole ha presentato *I miracoli delle Briciole*, concepito come un viaggio verso il Po tra strane storie ispirate agli ex-voto e a quella «folia padana» tanto cara a Tonino Guerra. Lungo il percorso lo spettatore veniva stimolato a cogliere numerosi prodigi, ad ascoltare racconti di eventi assurdi, visioni di angeli e madonne che sparivano nel nulla. Ad ogni «evento miracolistico» gli spettatori scendevano dal treno per poi ripartire verso la stazione successiva.

Sulla linea Reggio Emilia-Ciano d'Enza, il G.S.A. Teatrale Fontemaggiore ha creato *The last train to St. Ann*: lungo l'itinerario dei celebri castelli della contessa Matilde di Canossa, gli spettatori venivano coinvolti in una specie di thrilling iperrealistico con situazioni d'avventura: delitti e assalti, indagini e combattimenti.

Sulla linea Reggio Emilia-Scandiano, in un hangar alle soglie della stazione principale, il gruppo belga Théâtre de la Mandragore ha presentato *L'etrange Mr. Knight*. Il pubblico era invitato ad assistere ad un film muto degli anni '20, la storia di Frankenstein ripescata da Mary Shelley: senonché il film non era un film ma teatro, o meglio una sofisticata integrazione di brani cinematografici e teatrali in cui il gioco virtuosistico degli abilissimi interpreti stava nell'imitazione dei gesti e dei ritmi cinematografici.

Nel complesso degli Ex Stalloni sono state raccolte, invece, compagnie sulla base di somiglianze artistiche e di un lavoro volto soprattutto ad affascinare lo spettatore, non necessariamente con la poetica del «microcosmo». Emblematica in questo senso la presenza degli spagnoli di Sémola Teatre e del loro circo all'aria aperta.

L'elemento che più è emerso in questa singolare edizione di Micro Macro è stato una ridefinizione del «luogo» dell'evento teatrale, per provarvi nuove combinazioni spettacolari: la campagna percorsa dal treno, la giostra, il circo, la sala d'attesa, lo scompartimento ferroviario, la chiesa sconsacrata. □

FESTIVAL IN CRESCITA NEL NOME DI ENRIQUEZ

SIROLO SI APRE ALL'AUTORE ITALIANO

Una vetrina della nuova drammaturgia - La Duse di De Chiara per Valeria Moriconi - Zavattini riscritto da Franceschi e la Boggio, Mazzucco, Rispo, Fazioli - Un convegno sulla novità italiana e il suo avventuroso viaggio verso la scena e una conferenza sulla regia di Enriquez.

VALERIA PANICCIA



Ancora un piccolo grande evento al teatrino di Sirolo dove Franco Enriquez, alla fine degli anni Sessanta, con la ricostituita «Compagnia dei Quattro», provava a porte aperte i suoi spettacoli e la gente del luogo accorreva ad assistervi portando le sedie da casa; come allora la magia del teatro ha potuto rivivere grazie all'Atto e alla sua Arte su di un palcoscenico nudo. Solo quinte e fondali fatti di stoffe colorate e nero che permettono di isolare persone e

oggetti nel vuoto della scena: «Teli neri» per l'appunto il nome della minirassegna che il Centro Studi Franco Enriquez, in collaborazione con l'I.D.I., ha presentato quest'estate, accanto alla ormai consueta (siamo giunti alla quinta) edizione del festival di Teatro svoltosi, all'insegna de «I grandi personaggi», «Alle Cave», suggestivo luogo scenico alle falde del monte Conero. Autori contemporanei (come De Chiara, Boggio, Mazzucco) e attori-autori che hanno scritto o riscritto

testi (Franceschi, Rispo, Fazioli) per questa nascente rassegna che si fa portavoce di una comune esigenza (vedi festival di Todi, Benevento, Santarcangelo) di una nuova drammaturgia italiana a cui, peraltro, era molto attento anche il regista scomparso (*Il gesto* di Luciano Codignola, *Niente per amore* di Oreste del Buono, *L'assoluto naturale* di Goffredo Parise, *La spartizione* di Aldo Trionfo e Piero Chiara, *Sipario ducale* di Paolo Volponi, inoltre, sembra, esista un suo testo inedito e mai rappresentato). L'ideatrice e presidente del Centro Studi, Valeria Moriconi, ha inaugurato la minirassegna con una straordinaria interpretazione di *Eleonora, ultima notte a Pittsburg* di Ghigo De Chiara (Premio Flaiano 1988, pubblicato da Serarcangeli. Eleonora-Valeria, in una sera di primavera degli Anni Venti in Pennsylvania, rivive, stremata dalla malattia, i ruoli della sua realtà quotidiana (amante, amica, moglie, donna, madre) e della sua finzione scenica (Cosetta, Margherita Gauthier, Giulietta, Nora).

MAMMA EROINA

Secondo appuntamento *Tre squilli per Lola* in cui la deliziosa e abile Beatrice Palme conduceva il gioco di questo monologo di Roberto Mazzucco, tutto incentrato sul telefono, filo conduttore di situazioni psicologiche tra l'ingenuo e il trasgressivo. Vittorio Franceschi, reduce dai successi dell'interpretazione del nipote di Goldoni in *Le smanie per la Rivoluzione* di Siro Ferrone, altra riuscita e interessante novità italiana, ha dato prova di finezza interpretativa mimica e gestuale tipica di quella comicità surreale che sembrerebbe un po' datata ma che invece resiste bene ancora oggi.

Così *Monologo in briciole* è il risultato di un collage di testi di Cesare Zavattini, poco conosciuto come poeta, ed è il tentativo di raccontare la storia dell'uomo, «il percorso umano della mia generazione», come piace definire allo stesso attore bolognese che ha scoperto in Zavattini una potenza espressiva di tipo teatrale e una certa familiarità con il dialetto di Luzzara. Presto Franceschi si cimenterà nella scrittura di un testo la cui re-

gia sarà affidata a Missiroli. *Basso napoletano* di e con Patrizio Rispo e Andrea Cavatorta, è invece, il risultato di quella che ormai si ama definire nuova drammaturgia napoletana del «dopo Eduardo», un clip che vale come piccolo saggio, da approfondire soprattutto registicamente, sui temi della solitudine, droga, sesso. Rispo, poco a suo agio nel ruolo di travestito, per italianizzare il suo napoletano rischiava di cadere in una monotonia di toni ingiustificati. Più sicuro Cavatorta che ci ha delineato, con una recitazione da Actors Studio, la disperazione dell'astinenza.

Tre donne per *Mamma Eroina* di Mariela Boggio, regia di Saviana Scalfi e interpretazione di Lina Bernardi. Il monologo che l'attrice ha collaudato 8 anni fa, è tratto dal libro della Boggio *Farsi uomo - oltre la droga*, una serie di interviste alle madri di tossico in una comunità terapeutica romana, ed è la storia di una madre qualsiasi, in un ospedale, in ansia, come altre dieci donne lì presenti con lei, per la figlia ricoverata per overdose. Il pubblico ha applaudito a lungo la Bernardi che, con verità e senza patetismi, si è calata nelle storie via via tutte uguali, senza distinzione di ceto, di famiglie in crisi. Ultimo appuntamento *Alceo*, un'interessante operazione per lo più di colori, suoni, profumi, musiche, suggerite dalle poesie di Alceo, Saffo e Anacreonte. Un'interpretazione particolare e senza dubbio desueta che Alceo-Fazioli ha presentato con la consulenza musicale di Cesare Savini e le musiche di Valerio Galavotti.

IL CONVEGNO IDI

La rassegna «Alle Cave», grande teatro mobile di 2000 posti, ha visto susseguirsi un repertorio popolare e di qualità come *I due gentiluomini di Verona* di Shakespeare, con Paola Quattrini, Pina Cei, Micaela Esdra, Stefano Santospago, per la regia di Lorenzo Salvetti; *Arpagone* di Molière con Mario Carotenuto, regia di Nucci Ladogana; *Don Giovanni* di Molière con Roberto Sturno e Glauco Mauri che ha curato anche la regia, offrendoci sfumature più profonde del semplice mito del vecchio seduttore; e *Kean* di Raymond FitzSimons interpretato magistralmente da Gigi Proietti. Il pubblico si è dimostrato entusiasta soprattutto per questi ultimi due spettacoli interpretando così anche i favori della critica che li ha decretati come i migliori dell'estate festivaliera.

Valeria Moriconi ha chiuso il festival, con una cattivissima madre-padrone, in *Alla meta* di Thomas Bernhard considerato tra i più moderni ed eccellenti autori degli ultimi tempi. La naturalistica regia era di Piero Maccarinelli. Dario Cantarelli ed Elena Ghiaurov gli altri interpreti.

Ma le attività del Centro Studi non si fermeranno qui. Ad ottobre (14-15-16) si è tenuto un atteso convegno, promosso in collaborazione con l'I.D.I. e il patrocinio dell'Associazione Nazionale dei Critici di teatro, dal titolo «L'avventura del copione. La novità italiana: testo, messinscena, distribuzione». E ancora all'insegna della novità italiana, stavolta nelle regie di Franco Enriquez, una conferenza di Paolo Emilio Poesio, in novembre.

A pag. 34, Valeria Moriconi in «Alla meta» di Bernhard, produzione AstiTeatro. In questa pagina Francesca Benedetti e Enrico Groppali in «Omaggio a Notre-Dame de la Mort» a Todì.

IL FESTIVAL DI TODI, UNA RASSEGNA AL FEMMINILE

MADRI, MOGLI, AMANTI E NOTRE-DAME DE LA MORT



Ideato e diretto da Silvano Spada il festival di Todì ha presentato, alla sua terza edizione, più di dieci spettacoli al giorno con l'impiego di 500 attori.

L'attenzione del festival si è rivolta quest'anno, soprattutto alla produzione artistica italiana e all'immagine del femminile. Di particolare importanza la riproposta di un'opera dimenticata, *David e Betsabea*, musicata nel 1735 da Nicolò Porpora su libretto di Paolo Rolli.

Nel mondo della prosa una serie di storie di donne ed exploit di attrici dalla scatenata Isa Danieli nel *Kyrie* che Ugo Chiti le ha scritto su misura, alle tre cittadine condannate dalla Rivoluzione - Gea Lionello (Maria Antonietta), Micaela Esdra (Carlotta Corday) e Magda Mercatali (Olimpia di Gouges) - nel copione che Mariela Boggio ha tratto dalle Cronache del Terrore, a Fioretta Mari, prosperosa *Tancia* nell'omonima commedia di Michelangelo Buonarroti, bisnipote del grande pittore della Sistina, a Laura Marinoni, interprete dell'*Interrogatorio della Contessa Maria* che Paolo Lucchesini ha tratto dal romanzo di Palazzeschi. Fra il musical *Le muse deluse*, ideato da Mauro Bronchi, Filippo Crivelli e Gianfranco Mari (un divertissement «musicoallegoricodelirante» *en travesti* che affonda le sue radici nella tradizione dell'opera buffa italiana) e l'assolo di Pino Colizzi impegnato nella *Voce umana* di Cocteau, riscritta al maschile da Gianfranco Calligaris, una singolare mostra dedicata al «mon-

do teatrale di Karl Wojtyla», oggi papa Giovanni Paolo II.

Molto successo hanno avuto i tre incontri di poesia con Anna Proclemer, applauditissima fra l'altro nella famosa laude di Jacopone *Donna de Paradiso* (con le voci di Davide Montemurri e Gianni Gavalotti) e Francesca Benedetti in una originalissima performance a fianco dell'autore-critico Enrico Groppali, al quale abbiamo chiesto di parlarci di questo percorso letterario: *Omaggio a Notre-Dame de la Mort*.

«Il testo che ho preparato — ci ha detto Groppali — non è un omaggio a un'attrice né un omaggio alla poesia ma un omaggio alla morte, anzi alla condizione umana per eccellenza in un tempo che, come il nostro, si situa al di là dell'abusato concetto di disumano. Un tempo vuoto che del vuoto fa commercio, che il vuoto ha eletto ad anima, che del vuoto fa transito obbligato: misero ponte di cartone che, come nelle liriche di Blok, permette soltanto di scorgere al di là di un cielo di cartapesta un altro fondale dipinto. Una voce solista (ma è davvero una sola? e, nel delirio di un *unicum* vocale, non riassume in sé, come il mitico uccello-lira, le voci delle antiche specie estinte?) unisce e separa con l'autorità di un presente affidato al flusso di conoscenza della testimonianza sonora i fantasmi di un immaginario storico (i frammenti della nostra antica educazione letteraria) liberamente interpolando nella passionalità esasperata di una ossessiva presenza i principi della dissoluzione e della sconfitta». F.B.

PROSA E LIRICA A CONFRONTO
IN CASA GONZAGA

HERNANI-ERNANI: HUGO E VERDI
AL PRIMO FESTIVAL DI SABBIONETA

Per il quadricentenario dell'Olimpico la prima edizione di un Festival multimediale - Prosa, lirica e danza nel biennio '89-'90

FABIO BATTISTINI

Per il quadricentenario del Teatro Olimpico ha avuto luogo nella «metafisica» città ideale voluta da Vespasiano Gonzaga nel 1577, la prima edizione di *Sabbioneta in Festival*, inauguratosi il 3 luglio con un percorso di ricerca vocale *Dallo spiritual a Verdi*, presentazione di Mario Pasi e partecipazione del soprano Marion Vernet Moore e del basso Howard Ray, accompagnati al pianoforte dal maestro Dino Gatti. È seguita la serata *Stelle sotto le stelle*, uno spettacolo a quattro ingredienti: lirica, prosa, balletto e poesia, con uno straordinario insieme di artisti, presentata da Paola Bulgarelli. La serata ha avuto in Nicola Martinucci un applauditissimo interprete di *E lucean le stelle* dalla *Tosca*, mentre Anna Valdetarra, Roberto Servile, Maurizio Mazzieri e Marina Bolgan hanno cantato arie da *I Puritani*, *La Sonnambula*, *Rigoletto*, *Ernani*, *Il Trovatore*. Ancora Martinucci, con Marion Vernet Moore, ha cantato brani dell'*Aida*. Dopo l'intermezzo di prosa e poesia con Franca Valeri, che ha presentato alcuni ritratti di donna del suo repertorio, e Mario Valdemanin, in una performance da Shakespeare a Pirandello, Oriella Dorella e Maurizio Vanadia hanno danzato sulle note del *Tristano e Isotta*, e il Balletto di Venezia con Iride Sauri e Hans Vancol hanno interpretato una coreografia di Giuseppe Carbone sui *Carmina Burana* di Orff. Ma il punto di forza di questo primo Festival è stata la serata «*Hernani-Ernani*» impostata sul rapporto fra la pagina di Victor Hugo e la musica di Verdi. Il confronto era alla base del progetto che prevede, per ogni edizione del Festival, l'allestimento e l'elaborazione — anche in forma di balletto — di un testo drammatico e la messa in scena, in forma tradizionale, dell'opera lirica che in esso ha trovato la sua radice tematica. «L'idea deriva dall'esperienza maturata in un quarto di secolo di attività critica svolta nella prosa e nella lirica — dice Gabriella Panizza, autrice del progetto —. Ho notato come in questi anni diverse siano state le sorti che hanno contrassegnato nel repertorio classico la vita di molte opere teatrali o letterarie e quelle dei melodrammi che in esse hanno trovato radice; si è così assistito alla quasi totale scomparsa dalle scene dei testi ai quali i musicisti si ispirarono per le loro opere, o viceversa, come è possibile dedurre, ad esempio, dalle fortune dell'*Amleto* di Shakespeare o dalle sfortune dell'*Amleto* musicato dal francese Thomas».

La serata «*Hernani-Ernani*» è stata in questo senso, esemplare per persuasività e chiarezza. Nel delizioso teatro Olimpico, iniziato nel 1588 su progetto di Vincenzo Scamozzi, allievo del Palladio, termine di passaggio fra l'Olimpico di Vicenza e il Farnese di Parma, Ugo Ronfani, in apertura di serata, ha tracciato una disamina dei due testi e delle estetiche di Hugo e di Verdi. Victor Hugo, rompendo con i generi teatrali del tempo (i classici, le tragedie del *juste milieu* della Restaurazione e il *vaudeville* alla Scribe, allora imperante) voleva portare sulla scena «un teatro semplice, naturale e umano, universale per la passione» e *Hernani*, «storia di passioni quasi adolescenziali», è tutto questo: «monologhi o duetti passionali che aspettano soltanto di esplodere nel canto, mentre l'introspezione analitica e la dialettica delle idee sono sacrificate alla declamazione delle tempeste interiori dei personaggi». L'unità del grande pubblico vagheggiata da Hugo si sarebbe realizzata 14 anni dopo con la prima dell'*Ernani* verdiana alla Fenice di Venezia, ma l'autore dei *Miserabili* non seppe riconoscersi nello spartito verdiano quando, nel 1846, l'opera andò in scena a Parigi, un anno dopo la rappresentazione londinese. «Eppure — ha sottolineato Ronfani — il Verdi degli anni Quaranta, consacrato dai successi del *Nabucco* e dei *Lombardi*, già padrone di uno stile, finalmente più attento alle coloriture delle vocalità attraverso più complessi impasti orchestrali, dopo aver raccomandato al docile librettista Piave sintesi e azione, saprà impadronirsi da uomo di spettacolo della cantabilità melodrammatica del testo di Hugo così ricco di esagerazioni, inverosimiglianze e "tirate"».

I brani più significativi del dramma e dell'opera lirica, quei recitativi, quei duetti e terzetti dove meglio sono condensati il pathos poetico e quello musicale, sono stati interpretati dal soprano Anna Valdetarra e Raffaella Azim (Donna Elvira), dal tenore Gianfranco Cecchelle e Giuseppe Pambieri (Ernani), dal baritono Barry Handerson e Giancarlo Zanetti (Don Carlos), dal basso Roberto Scandiuzzi e Renato De Carmine (De Silva). La tempone fra il testo drammatico e l'opera lirica era simbolizzata da una coreografia di Giuseppe Carbone interpretata da Hans Vancol e Iride Sauri con la partecipazione del corpo di ballo del Balletto di Venezia; al pianoforte il maestro Dino Gatti. La regia della riuscita serata, applauditissima, era di Giovanni Agostinucci. □



A VERONA
SHAKESPEARE
NON SI TOCCA

L'Estate Teatrale Veronese, con il suo 41° Festival shakespeariano, si è conclusa con 85, 204, 80 e 20 milioni di incasso rispettivamente per le prime e le repliche di *I due gentiluomini di Verona*, *La bottega del caffè*, *Don Giovanni* e *Le bourgeois gentilhomme*. Ma, a dispetto di un innegabile successo di pubblico e di un'accoglienza, complessivamente buona da parte della critica, non sono mancate le polemiche. Sul modo in cui, per esempio, Verona pensa di impostare i prossimi Festival shakespeariani, e su come si prepara al '92.

È opinione diffusa fra gli addetti ai lavori che la rappresentazione di testi shakespeariani sia un dato imprescindibile del Festival, nato proprio con questa connotazione. Il discorso semmai si sposta sul «come rappresentare ogni anno un grande Shakespeare», precisa Rudy de Cadaval, che fa parte della Commissione dell'Estate Teatrale Veronese, «senza dimenticare la particolare struttura del Teatro Romano che ben si presta ad altre iniziative, ad esempio all'allestimento di testi di Plauto o di tragedie greche». E cita, quali altri punti fermi del Festival, Goldoni e Ruzante.

Ricordando come tutti i più grandi attori della scena italiana siano passati dal teatro Romano, e come tutte le grandi interpretazioni shakespeariane siano nate proprio su quel palcoscenico, anche Gian Paolo Savorelli, dell'Ufficio stampa del Comune di Verona, nonché membro dell'Estate Teatrale, conferma che «il Festival è considerato il perno di tutta l'Estate Teatrale».

L'assessore alla Cultura, Maurizio Pulica, ribadisce dal canto suo «l'intenzione e la volontà politica di continuare il Festival shakespeariano. Un autore, Shakespeare, che, pur essendo stato ampiamente visitato nelle precedenti edizioni dell'Estate Teatrale, può ancora essere interpretato in modo diverso».

Quanto al '92, «Verona, che ormai si sta caratterizzando sempre di più come città europea, ha iniziato proprio quest'anno a percorrere la strada del teatro europeo, strada che riteniamo fondamentale». L'assessore Pulica si dichiara dunque convinto che il Teatro Romano possa diventare un punto di riferimento costante per la scena europea. «Ed in questo senso — precisa Savorelli — abbiamo già contatti con il Burgtheater di Vienna per avviare un confronto tra le varie realtà teatrali europee, in particolare nel campo shakespeariano». «Sempre tenendo conto dei mezzi finanziari che il Comune mette a disposizione», precisa de Cadaval. (Elisabetta Dente)

In questa pagina, Pina Cei e Micaela Esdra in «I due gentiluomini di Verona», regia di Lorenzo Salvetti.

CHIERI: I DERSVSCI DANZANO CON LA TERRA

Rappresentata anche la giovane sperimentazione europea - Gli spettacoli di Passaggio a Nord Ovest, le presenze di Perlini e Moscato per il Cabaret Voltaire e ancora spettacoli di piazza, convegni e seminari.

FRANCO GARNERO

A partire dall'edizione di quest'anno Chieri festival (15/7-23/7) ha assunto le caratteristiche di laboratorio e centro studi permanente che intende riflettere sulle nuove frontiere del teatro e proporre i risultati delle proprie ricerche negli otto giorni in cui gli spettacoli vengono rappresentati.

Il momento più interessante dell'ultima edizione è stato sicuramente la sezione araba. Ha aperto il Festival *La danza cosmica* dei Dervisci Rotanti, provenienti dalla Turchia. I sacerdoti Dervisci, profondamente influenzati dal sufismo, affermano che la rotazione è un mezzo per raggiungere l'estasi che, con la perdita della coscienza permette la liberazione dell'anima. La rotazione si compie attorno a se stessi e intorno allo spazio della cerimonia, come i cieli, i pianeti e il mondo ruotano intorno a se stessi e intorno al sole. Così la danza rotante rappresenta la rotazione dell'universo alla presenza di Dio, sole dell'universo.

La diversità delle coordinate culturali in cui si muovono il mondo arabo e quello europeo consente di apprezzare solo superficialmente questo genere di spettacoli, tuttavia quello dei Dervisci è stato particolarmente toccante e ha fatto rivivere, anche se per poco, il tempo in cui il teatro era essenzialmente rappresentazione sacra.

Hanno completato la sezione araba *La torre di luce* — storia metafisica della città di Fes — un esempio di teatro delle ombre, molto diffuso nei Paesi orientali del Mediterraneo e una più prevedibile danza del ventre.

Il teatro-danza e il teatro musicale hanno comunque prevalso anche nelle altre due sezioni di Chierifestival: Europa e Passaggio a Nord-Ovest. La prima è stata naturalmente una panoramica del teatro di ricerca del nostro continente. I gruppi invitati sono stati lo spagnolo La Tartana Teatro, i belgi Nicole Mossoux e Patrick Bonte, l'olandese Hollandia Theatergroep, il berlinese Greger Hansen e il greco Piramatiki Skini che, nella grande maggioranza dei casi, hanno presentato in prima nazionale i loro allestimenti più recenti.

Non è facile individuare un filo conduttore che leghi l'avanguardia teatrale di Paesi europei così diversi tra di loro, tuttavia si può dire che lo spettacolo più riuscito è forse *Doof*, del gruppo olandese. Il testo è tratto da una poesia di Jan Bouts e racconta il suicidio di un amico; le parole, registrate su nastro, si ascoltano attraverso due vecchie radio poste di fronte al pubblico: dietro queste i due attori inscenano un disperato concerto. Lo spettacolo è convincente proprio grazie a questo originale e coinvolgente connubio dei due mezzi espressivi, la parola e gli strumenti musicali.

Anche la sezione Passaggio a Nord-Ovest era molto composita e comprendeva sei spettacoli. Si possono segnalare, secondo i parametri dell'originalità e della qualità degli interpreti, quelli del Cabaret Voltaire, «1492, Granada» «1571, Lepanto», celebrazione storica sospesa tra i festeggiamenti per le vittorie delle forze cristiane e il dolore per la perdita di un legame artistico-culturale con i «Mori»: *Storia di ordinaria follia*, di Bukowski, diretto da Me-

mè Perlini e *Occhi gettati*, di e con Enzo Moscato che, attraverso un collage di testi diversi, espone gli aspetti più degradati della sua città, Napoli. Oltre alcuni spettacoli di piazza di genere comico-cabarettistico, Chierifestival si è arricchito anche di un discreto gruppo di convegni, seminari e lezioni, riferiti naturalmente agli spettacoli in cartellone: «Il mistero del teatro inesistente» a proposito del teatro di area islamica, araba e berbera: «La memoria e i confini» a proposito del teatro europeo in prossimità del 1992, che è espressione di un continente dal passato lacerato e dall'incerto avvenire: «Il monumento nella città e nel pensiero», realizzato per avviare una riflessione che

metta in gioco la centralità e l'apparente stabilità del monumento e del «monumentale».

Il Comune di Chieri e gli altri Enti finanziatori del Festival hanno garantito che si tratta ormai di una manifestazione destinata ad avere carattere di continuità.

L'attenzione della stampa, soprattutto quella specializzata, è stata discreta e, nonostante l'evidente complessità dei temi trattati e degli spettacoli rappresentati, gli spazi riservati al pubblico, sebbene non vasti, sono stati quasi sempre gremiti, anche se nella maggior parte dei casi da spettatori provenienti da Torino, che dista solo una ventina di chilometri. □

AL FESTIVAL DELLE EOLIE, POI IN TOURNEÉ

La donna di Samo di Menandro con le antiche maschere dissepolte

A Lipari, presso l'Anfiteatro del Castello, a conclusione del IV Festival delle Eolie, abbiamo veduto *La donna di Samo* di Menandro, regia, traduzione del greco e in inglese di Mario Prosperi, che interpreta anche la parte del vecchio Demea e della eterna Crysia (la donna di Samo).

L'operazione (di vasta portata, perché prevede una lunga tournée in numerosi Paesi esteri prodotta dall'Associazione Amici dell'Arcipelago e realizzata da *Il Politecnico* di Roma, con la direzione artistica dell'Istituto italiano del Dramma antico, presidente Giusto Monaco) nasce con notevoli ambizioni culturali.

La commedia menandrea, si sa, fu rappresentata nel 1799 a Lipari, e poi a Delfi nel 1981, dopo un decennio dalla pubblicazione dell'*editio princeps* bodmeriana. In edizione riveduta, è presentata inoltre con la singolare adozione di quelle stesse maschere che, in misura ridotta e in terracotta, furono rinvenute da Luigi Bernabò Brea proprio a Lipari, e che si possono ancora vedere nel bellissimo Museo archeologico eoliano, in 44 «tipi» diversi. Silvio Merlino ne ha riprodotte undici adattandole al viso umano.

L'uso della maschera ancora ci sorprende per la fissità del tipo, del carattere che vuole individuare. Ne amplifica, nella commedia menandrea, le peculiarità comiche, ma insieme, per l'immobilità e l'antinaturalismo che crea, imprime al personaggio insospettabili qualità surreali. Così il personaggio del giovane Moschion, ben reso da Adriano Wajskol, assume atteggiamenti da teatro dei Pupi, pendolare tra continue incertezze, che creano irrefrenabile comicità nello spettatore, nonché una certa compassione per la sprovvedutezza che i lineamenti fissi della maschera suggeriscono in continuazione, in contrasto a volte con gli avvenimenti. Avvenimenti semplici, intreccio elementare, tipico del teatro della «commedia nuova», piuttosto incline ai risvolti psicologici, a fatti familiari interni alla comunità. La maschera ha permesso, fra l'altro, che soltanto tre attori abbiano potuto interpretare sei parti. Il vecchio Demea, con una maschera di allarmata comicità, finge saggezza e bonomia, mentre la sua gelosia è resa senza eccessive sottigliezze dagli atteggiamenti consueti impressigli da Prosperi.

L'agitato Nikèrato assume una natura quasi paranoica con il bravo Rocco Mortelliti, che è stato anche il grandguignolesco cuoco.

Nella scena «minimale e simmetrica» di Renato Mambor, si sono svolte le vicende di questi prototipi del genere umano, che frizionano tra loro secondo schemi secolari, codificati dalla fissità della maschera. La dolcezza di Crysia, espressa da una maschera atteggiata a delicata pietà, la sfrontata dolcezza di Plangon (Maria Libera Ranaudo), la stravolta laidezza della vecchia moglie di Nikèrato (Paola Pace), la musica tutta siciliana e folcloristica che per intermezzi accompagna lo svolgere dei fatti, hanno suscitato il favore di un pubblico attento di turisti e di gente del luogo. L'universalità del «comico» menandro si è poi ritrovata la sera successiva durante la replica in lingua inglese. *Paolo Guzzi*

NUOVA DRAMMATURGIA E COOPERAZIONE CON L'EUROPA

ASTITEATRO E AVIGNONE PROGETTI IN COMUNE

Alla sua undicesima edizione la rassegna astigiana ha cercato il cambiamento nella continuità - Festeggiato con il Trofeo Alfieri il «monferrino» Armand Gatti - Accanto alle prove dei grandi attori, la Moriconi e Mauri, gli emergenti dell'Off, i nuovi comici, i danzatori della Guadalupa.

FRANCO GARNERO



L'undicesima edizione del Festival di Asti Teatro è iniziata in modo entusiasmante. Alle 17.00 del primo giorno si è infatti celebrato l'omaggio al drammaturgo francese Armand Gatti, da molti considerato in seguito uno dei momenti più interessanti e qualificanti dell'intera rassegna. Al termine della tavola rotonda l'assessore per la cultura Luigi Florio ha consegnato allo scrittore il Trofeo Vittorio Alfieri, istituito quest'anno per la prima volta dall'Amministrazione comunale per onorare una personalità del mondo del teatro.

Oltre lo stesso Gatti, hanno preso parte al dibattito che ha preceduto la cerimonia della premiazione la scrittrice Helene Chatelain; il direttore del festival di Avignone Alain Crombecque; Mariangela Mazzocchi Doglio, docente dell'Università di Milano; il critico drammatico del *Nouvel Observateur*, Guy Dumur; l'operatore teatrale Jean-Jacques Hocquard; Marc Kravetz, giornalista e autore de *L'histoire de la parole errante*; l'assessore Luigi Florio e Salvatore Leto, direttore del Teatro Alfieri. Ha coordinato gli interventi il direttore di *Hystrio*, Ugo Ronfani.

Nel corso del dibattito è emerso un profilo molto accattivante dello scrittore francese: figlio di emigrati del Monferrato, uomo dai mille mestieri, una volta raggiunta la fama — è recente l'attribuzione del *Gran Prix du Théâtre* da parte del Governo francese — non ha perduto la forza libertaria della sua scrittura, né ha abbandonato gli scottanti temi sociali che hanno sempre caratterizzato la sua opera. L'intervento della Chatelain è stato forse il più apprezzato, perché ha ricordato che Gatti, pur privilegiando sempre l'attenzione per i contenuti, può essere indubbiamente considerato anche un maestro di scrittura e vero artista multimediale.

La presenza di Crombecque a questa celebrazione poi è stato un chiaro segno della volontà del Festival di Avignone di voler intensificare il gemellaggio con quello di Asti, che quest'anno si è concretizzato nella coproduzione dello spettacolo *Musique noires des Antilles: Guadeloupe*. In futuro invece — così hanno anticipato Florio e Leto — com-



prenderà la coproduzione di un nuovo spettacolo di Gatti.

La sera stessa Valeria Moriconi ha debuttato in *Alla meta*, di Thomas Bernhard, nella traduzione di Eugenio Bernardi, con la regia di Piero Maccarinelli. Gli altri due ruoli sono stati affidati a Dario Cantarelli e a Elena Ghiaurov. La trama scarna ed essenziale — una vecchia e forse ricca signora, con una figlia, invita al mare uno scrittore di teatro, fresco di effimero successo, e subito se ne pente — viene sfruttata in modo magistrale dall'autore austriaco per sottolineare ancora una volta il nulla che viene dopo Beckett e Ionesco, e l'esasperato ripiegamento solipsistico con cui si cerca di riempirlo.

Testo difficile dunque, con frequenti pause dilatate, che però non ha mancato di suggestionare il pubblico e di convincere la critica, concorde nel giudicare eccellente la prova di Valeria Moriconi.

LA RASSEGNA OFF

Alla meta faceva naturalmente parte della sezione maggiore del festival, quella dedicata alla Drammaturgia contemporanea, presentata tutta in prima nazionale. Le altre sezioni, secondo la tradizione consolidatasi negli ultimi anni, sono state: *Tra teatro e musica*, *Asti ride* e *Alfieri*, quest'ultima dedicata all'off.

Il 7 e l'8 di luglio hanno debuttato *Fatti e Difatti*, di David Rabe, adattamento e regia di Marco Mattolini, con Lino Capolicchio, Ricky Tognazzi e Simona Izzo e *Tir & Lir*, di Marie Redonnet, con Fiorenza Brogi e Bob Marchese, diretti da Dino Desiata. Di questi due spettacoli si potranno leggere le recensioni di *Hystrio* a parte; tuttavia del primo — sicuramente l'evento più atteso dal pubblico astigiano — si possono ricordare le prove tormentate. Il gruppo di attori, di cui facevano parte anche Livia Romano, Fabio Maraschi e Juppi Izzo, nei primi giorni ha stentato a trovare l'affiatamento e il ritmo giusto, ma la tenacia e il talento di Mattolini sono riusciti alla fine a risolvere ogni problema e lo spettacolo è stato il più applaudito di tutta la rassegna.

Il *Don Giovanni* di Molière il 17 — con Glauco Mauri, che ne ha curato anche adattamento e regia, e Roberto Sturno — e *Ardente Pazienza* il 18 luglio, di Antonio Skarmeta, con Luigi Pistilli, Marco Spiga, Eva Burgos e Lia Careddu, regia di Rosalia Polizzi, hanno completato la rassegna di Drammaturgia contemporanea. A proposito del *Don Giovanni*, non si può che sottolineare la conferma della capacità di Mauri che ha guidato splendidamente Sturno e gli altri attori della compagnia, mentre per quanto riguarda *Ardente Pazienza*, che racconta gli ultimi anni della vita di Pablo Neruda, spiace rilevare che non ha ricevuto da parte del pubblico le attenzioni che meritava.

Alla rassegna di cabaret Asti ride sono stati invitati nell'ordine Mario Zucca, Taranto e Sepe, Lucia Poli, David Riandino, Claudio Bisio e Francesco Visconti. Il più atteso, come sempre, è stato il personaggio televisivo, in questo caso Riandino, che ha presentato un'antologia delle sue migliori scenette e canzoni, purtroppo quasi tutte già viste sul piccolo schermo. Parziale delusione per Taranto e Sepe a causa di un repertorio troppo vecchio stile, e conferma ai soliti buoni livelli per Lucia Poli, Visconti e Bisio. Il migliore della serie è stato comunque Zucca, che conferma una continua maturazione, rinnova tempestivamente il repertorio e porge le sue battute come un attore consumato.

Diciotto invece gli spettacoli della *Rassegna Alfieri*, avamposti teatrali nella città di Vittorio. Trattandosi di gruppi che vivono costantemente in situazioni di emergenza economica, i loro allestimenti vanno osservati sempre con un occhio particolare; però a merito dei due curatori Lorenza Zambon e Luciano Nattino, va detto che hanno scelto bene nella quasi totalità dei casi. *La solitudine del maratoneta*, tratto da un racconto di Alan Sillitoe, di e con Giancarlo Previati, e *Duck variations*, di David Mamet, con Heidemarie Ackermann e Liora Hilb, sono stati gli spettacoli più interessanti dell'intera sezione. Come sempre, sono stati molto seguiti dal pubblico gli appuntamenti di *Fra teatro e musica*. Ha iniziato Roberto Tomaello, con

l'Aiace di Jannis Ritsos, ma il pubblico ha dimostrato di gradire molto il jazz del Vocal Trio Montgomery-Plant-Stritch, del gruppo di Rav Mantilla cui si è unito in questa circostanza l'astigiano Gianni Basso e il balletto *Napoli*, variazioni su un tema di August Bournonville, di Luciano Cannito, con la compagnia Napoli Dance Theatre. L'appuntamento sicuramente più interessante è stato *Musiques noires des Antilles: Guadeloupe*, con Guy Konket, che il 19 e 20 luglio ha chiuso il festival. La prima sera il suo gruppo si è esibito in un'antologia di musiche antillane, mentre la seconda, dedicata ai balli del Carnevale, ha chiuso allegramente Asti Teatro e gran parte del pubblico presente ha ballato nel sottopalco sui ritmi di Konket.

ASTI E IL 1789

Il Festival poi è stato arricchito da alcune attività collaterali come la lettura *Parigi ribastigliato*, di Renato Nicolini, due spettacoli per l'UNICEF *Sorveglianza stretta* di Genet e *Escuriale* di De Ghelderode, un concerto dell'orchestra accademica dell'Istituto Verdi, una mostra di opere d'arte contemporanea presso la Pinacoteca Comunale e la mostra Asti Repubblicana, vicende e documenti della Repubblica Giacobina del 1797. L'Amministrazione Comunale ha profuso energie particolari per questa edizione del Festival, come dimostra la realizzazione, di fronte al Cortile del Palazzo del Collegio — sede degli spettacoli della Drammaturgia contemporanea — della bella Piazza Castigliano, dove sono stati allestiti lo spazio per il cabaret e il bar ristorante del dopo teatro. Nelle intenzioni dell'Amministrazione era prevista anche l'inaugurazione del telone mobile che avrebbe garantito la copertura del Cortile del Palazzo del Collegio ma due violenti nubifragi durante i lavori, ne hanno rimandato l'utilizzo all'anno prossimo. □

A pag. 38, Luigi Pistilli, Lia Careddu, Marco Spiga e Eva Burgos in «Ardente Pazienza» di Skarmeta e, in questa pagina, Lino Capolicchio, Ricky Tognazzi e Juppi Izzo in «Hurly Burly».

AVIGNONE '89 TRA GRANDE REPERTORIO E RICERCA

LA SFIDA DI JEANNE MOREAU NELLA CELESTINA DI DE ROJAS

Langhoff ha celebrato a modo suo il Bicentenario con Schnitzler e Müller - La tragedia e la commedia greca rivisitate da Vincent - Balletto «rivoluzionario» di Maguy Marin al Palazzo dei Papi - Buchner, Claudel, Camus, Weiss ma anche Kalisky e Novarina fra gli autori in cartellone.

KARIN WACKERS



Con qualche giorno di ritardo alla vigilia del fatidico 14 luglio, si è inaugurato uno dei festival europei più frequentati: quello di Avignone. Quest'anno è durato meno, tre settimane; in compenso il numero delle recite è stato maggiore. Più della metà degli spettacoli dava il «tutto esaurito» e i biglietti per la *Celestina* di De Rojas — l'avvenimento di maggior richiamo — si vendevano al mercato nero, nonostante che la rappresentazione durasse cinque ore. Si voleva vedere Jeanne Moreau, tornata dopo trentasette anni nella Corte d'Onore (recitava allora nel *Principe di Homburg*, con Gérard Philipe) nel ruolo di Celestina. La sua presenza in palcoscenico è riuscita a mitiga-

re il didatticismo di Antoine Vitez, preoccupato soprattutto di farsi capire.

La storia, in breve: Calixte (Lambert Wilson), giovane, bello e ricco, intravede la bellissima, irraggiungibile Mélibée (Valère Dréville). La desidera al punto di chiedere aiuto a Celestina, ex prostituta, che riceve in cambio dei suoi servizi una collana d'oro. Ma l'intrigo è fatale per tutti: i servi di Calixte uccidono la mezzana per derubarla della collana; il giovane amante cade dalle scale e muore. Per la disperazione Mélibée si uccide dopo aver confessato al padre la sua passione amorosa.

Troppe lungaggini: «È stato un errore» — ha ammesso Vitez — che ha promesso di tagliare il testo per la versione invernale all'Odéon. Anche perché il *mistral*, spietato, ha inchiodato a letto Jeanne Moreau, raffreddatasi e rimasta senza voce. Una Jeanne Moreau splendida, la quale si muove senza tregua sulla scena dantesca di Yannis Kokkos — una lunga scala che porta dalla bocca fumante dell'inferno alle porte celesti del paradiso, reggendo le pesanti sottane nere, dalle quali s'intravedono le calze bucate...

Da lontano o da vicino — più da lontano che da vicino — il festival celebrava a modo suo il Bicentenario. Nel Cloître des Carmes, il tedesco Mathias Langhoff (altra «locomotiva» di questa edizione del festival con Vitez e Jean-Pierre Vincent, successore di Chéreau al *Théâtre des Amandiers* di Nanterre, i cui spettacoli tratti dalle opere di Sofocle e di Aristofane, *Oedipe tyran*, *Oedipe à Colone* e la *Cité des Oiseaux*, rappresentano un viaggio alla ricerca delle origini della democrazia greca e del teatro antico) presentava due brevi spettacoli: la *Missione* di Heiner Müller e *Au Perroquet Vert* di Arthur Schnitzler, uno dopo l'altro e senza intervallo.

Passando dalla tragedia della decolonizzazione giamaicana alla commedia schnitzleriana sulla giornata della presa della Bastiglia, alla quale assiste un gruppo di attori miserabili, veri o finti assassini, quest'impresa inconsueta, legittimata dallo stesso confronto tra due testi così diversi, segna senz'altro l'avvenimento più convincente di questo festival. Uno spettacolo tagliente, vivace, con scene

alla Fritz Lang, nel quale Langhoff rinuncia ad ogni trucco di scena, lasciando svuotare, per esempio, una botte di vino rosso sulla prima fila di spettatori. La Rivoluzione nello spettro di una grande mascherata, dove gli attori — ventidue tra francesi e svizzeri, bravissimi — si scambiano le parti senza cambiare né i vestiti, né le scene, con i negri che diventano aristocratici e parlano come i bianchi.

Tra gli spettacoli «meno clamorosi del festival», ritroviamo un *habitué*, Valère Novarina, drammaturgo, pittore e regista, con tre dei suoi testi: *L'Acteur imaginaire*, un one-man show di Jacques Bailliard; *L'Atelier Volant*, una vana «rivolta» di impiegati contro un padrone-tiranno, messa in scena da Alain Timar, e infine *Vous qui habitez le temps*, regia e scene dello stesso Novarina. In tutti i suoi testi, protagonista è la parola, mentre gli attori non sono che uno strumento; i monologhi, autonomi e troppo lunghi, spezzano l'unità dei drammi, che inquadrati in una regia sommaria, rischiano di smarrire lo spettatore.

O País dos Elefantes, è uno spettacolo sul leggendario paese della «cuccagna», dell'utopia, del sogno, dove non esiste il lavoro. È il paese che cerca disperatamente Tiradentes (Cavacanti); autodidatta (legge pure la Costituzione americana in francese) agitatore e uomo d'azione, eroe della prima rivolta brasiliana contro la corona portoghese. Protagonista dello spettacolo di Louis Charles Sirjacq, nella messinscena di Alain Milianti e recitato in portoghese da una compagnia di San Paulo è Antonio Fagundes, star di telenovelas che racconta la sua storia fra un suicidio mancato e una morte riuscita.

Nel frattempo, sull'isola della Barthelasse, sbarcavano quindici giovani *Parisiens*, sotto lo sguardo del misantropo Camille Caron (Jean-Paul Roussillon), in un nuovo spettacolo di Pascal Rambert. Una grande casa borghese, uscita da un quadro di Magritte, debolmente illuminata, sotto alberi secolari, un vecchio bacino a mo' di piscina, una sagoma femminile che suona il clavicembalo: ecco la scena dove i personaggi, parenti o amici, si ritrovano dopo tanto tempo per sal-

dare i conti con la loro adolescenza negli anni '70. Ogni tanto, in cima ad un albero appare una Madonna in lamé per rassicurare tutti quanti sulla loro sorte; fra dialoghi duri e voli letterari, certe lungaggini, sfuggite all'autore, scoraggiano molti spettatori che se ne vanno dopo l'intervallo, la testa saturata di fantasmi e paranoie. «Mancano due ore alla fine... sarà meglio tornare domani» ha consigliato il critico di *Le Monde*.

Dopo *L'ipotesi* di Pinget, Joël Jouanneau è tornato ad Avignone con un testo suo, *Le Bourrichon ou Comédie rurale*. Una parentesi di *fraicheur* paesana nell'atmosfera esplosiva del festival, con un linguaggio semplice, a volte puerile, come se l'autore avesse avuto paura delle parole.

Per gli «avventurieri del teatro», il festival off proponeva 275 spettacoli, dai più «tradizionali» (Claudel, Sartre, Camus...) ai più «rivoluzionari» (Weiss col suo *Marat-Sade*). Una battaglia senza tregua per tante compagnie in cerca di pubblico. Erano presenti anche le scuole di recitazione, sull'altra sponda del Rodano, alla Chartreuse di Villeneuve-les-Avignon, un'oasi di serenità. L'Inas di Bruxelles presentava l'opera del belga Kalisky *Le Pique Nique de Claretta* (Gli ultimi giorni del Duce), mentre gli allievi di Jacques Lassalle del Tns (Teatro Nazionale di Strasburgo) proponevano esercitazioni drammatiche, scambiandosi senza distinzione le varie parti maschili e femminili di *Léonce et Léna* di Büchner. Due spettacoli forse un po' scolastici, che testimoniavano però la vitalità del teatro; e inoltre il Centro culturale della Chartreuse ha organizzato letture di opere inedite.

Sempre nell'ambito del Festival si sono svolti seminari e convegni. Si è discusso sul futuro del Teatro d'Europa, presente lo spagnolo Luis Pasqual, che affiancherà Giorgio Strehler. Il convegno *Capitulation* ha posto il problema del «mecenatismo privato»: infatti il festival è ormai una vasta impresa, un mercato dello spettacolo. Ma la presenza del mecenatismo privato — forma di censura nascosta e insidiosa — è stato limitato al 20 per cento dell'intero budget (30 milioni di franchi). Intanto la Maison Jean Vilar celebrava i quarant'anni del Piccolo Teatro con una mostra sui momenti chiave del teatro italiano e della storia teatrale di Strehler, di cui è stata notata l'assenza.

Niente è stato trascurato in questa versione '89, né il circo (Grüss e gli Zingaros), né la danza (Maguy Marin e il suo balletto rivoluzionario nella Corte del Palazzo dei Papi), né la poesia d'Oltremare (omaggio a Aimé Césaire).

Il direttore del Festival, Alain Crombeque, ha puntato su un'estrema diversità dei generi e sul dosaggio tra grandi istituzioni e piccoli spettacoli. «Il festival deve restituire al pubblico la voglia di andare a teatro»: questa la sua scommessa. L'edizione '89 è stata una rassegna dei principali cartelloni della stagione invernale in Francia. Ma ormai il direttore sta già pensando al 1990, annunciando la regia di Jean-Pierre Vincent per *Les Fourberies de Scapin*, con Daniel Auteuil, il ritorno di Peter Brook con la *Tempesta* di Shakespeare, la presenza dell'Oriente e un omaggio al poeta René Char. □

A pag. 40, Jeanne Moreau nel «Principe di Homberg» ad Avignone, nel 1952; in questa pagina una scena di Margherita Palli per «Miguel Mañara» di Milosz, nelle strade di Rimini.

NEL DECENNALE DELLA RASSEGNA

Milosz, Luzi, Testori e Mussapi sulla scena del Meeting di Rimini

FABIO BATTISTINI



Con «Socrate-Sherlock Holmes-Don Giovanni approccio, investigazione e possesso della realtà: nel paradosso» il Meeting per l'amicizia fra i popoli di Rimini ha festeggiato, rumorosamente e fra polemiche, il suo decennale. «Nella storia ormai sfilacciata degli incontri politico-ideologici nel nostro paese, il Meeting — osservava Giovanni Testori, che di anno in anno ne ha seguito la traiettoria — ha aperto un modo nuovo di chiamare, ben più che d'aggregare, l'uomo attorno alle sue domande, alle sue certezze e ai suoi drammi; attorno al suo senso e, dunque, al suo «valore».

L'incontro riminese (20-27 agosto) ha visto una militanza di 2600 persone negli 80mila metri quadrati dei padiglioni fieristici modellati per ospitare mostre, spettacoli, incontri e stands: 52 incontri, 16 mostre, fra le quali quella dedicata a uno dei padri del Surrealismo, André Masson, e 51 spettacoli. E degli spettacoli teatrali noi, qui, ci occuperemo.

All'avvenimento di apertura, che ha visto Franco Branciaroli protagonista e regista di *Miguel Mañara* di Oscar V. Milosz, raccontato in 6 «stazioni» dislocate in sei punti del centro storico della città, è seguita la prova teatrale della partitura drammaturgica che Giovanni Testori ha tratto da *All'origine della pretesa cristiana* di Don Giussani, e l'ormai collaudato *In exitu*, rappresentato al carcere di Rimini. Parallelamente si è svolto, alla Tenda per ragazzi, il Teatro coi bambini e la prima rassegna di Microteatro comico. Il Teatro dell'Arca ha offerto una lettura dai «Pensieri» e altre opere di Blaise Pascal con il titolo *L'uomo oltre l'uomo*, e la ripresa al Teatro Titano di S. Martino del *Sogno di una notte di mezza estate*. Dopo l'incontro sul «Paradosso della democrazia: la difesa dell'imperfezione» che si è tenuto all'Auditorium con la partecipazione di Giulio Andreotti, Roberto Formigoni e Imre Pozsgay, il pubblico si è poi diviso fra il Tempio Malatestiano e il Pala Mediolanum, dove andavano in scena, in contemporanea e in prima assoluta, *La lite* di Mario Luzi, musicata da Luciano Sampaoli, e *Villon* di Roberto Mussapi.

La raccolta poetica di Mario Luzi, uno dei candidati italiani al Nobel è stata data in forma di oratorio per voce recitante (Fernando Caiati), coro (Gruppo Madrigalistic «M. Rufoli») e orchestra (i Solisti svevi). «Il rapporto musica-poesia rappresenta uno di quei nodi che i musicisti e i poeti da sempre tentano di sciogliere — ha detto Luciano Sampaoli — e particolarmente significativo risulta per me l'incontro con il poeta Mario Luzi. Entrambi siamo mossi da analoghi intendimenti che si sviluppano su un piano di reciproche affinità, sia per quanto riguarda il pensiero che per la stessa tecnica compositiva basata su alcune cellule-chiave verbali, e sonore. La nostra prima collaborazione risale all'86 nel corso di un concerto tenuto a Vicenza». Anche Luzi scopre nella dimensione tragica una possibilità elettiva per la conoscenza, che addirittura obbliga l'individuo ad interrogarsi sul valore e sul significato dell'esistere. *La lite* è qui il segno di una profonda conflittualità che è l'unica via, senz'altro aspra e dolorosa, per giungere alla pace; una pace che troppo spesso invece si scambia con la propria coscienza soffocata e con l'oblio e il silenzio di quella musica inudibile che risuona nella mente divina.

Villon, dramma in un atto di Mussapi edito da Jaca Book, si collega ai grandi monconi beckettiani, da *Molloy* a *Malone muore*, rinchiusi come negli *Attisenzaparole* in un ultimo spazio che è vita e morte al tempo stesso. «Ho immaginato Villon — ha detto Mussapi, alla sua prima esperienza teatrale — in una notte di prigionia, in una cella sotterranea, visitato da qualcuno che in alto, nella notte oscura, egli non vede. Una voce a cui lentamente sale in risposta la sua voce. Nasce così, con il ricordo della vita, il romanzo di Villon. Che è anche la sua progressiva acquisizione di una nuova, rigenerata coscienza di sé».

Lo spettacolo si svolge così tutto suggerito dalle parole, scandito dal battere delle ore (quelle ultime cinque prima di salire sulla forca) e dal saliscendi che gli porta nella cella, con il cibo, qualche bottiglia di rosso Beaune, mentre di fuori spiove la luce algida della neve. Nell'istante finale giunge, con il caracollare di un cavallo, la grazia; ma la grazia «c'è sempre stata — conclude Villon — solo non ce ne siamo accorti». Realizzato da Paolo Bessegato, regista e interprete, con le scene di Piero Guicciardini e le voci di Ruggero De Daninos e Silvano Piccardi, lo spettacolo è stato accolto molto bene. □

ALTRI ANNIVERSARI ALLA RASSEGNA DI BENEVENTO

PER SAN GENNARO TRIPLO BICENTENARIO

Snobbata la Rivoluzione Francese, sono stati messi in cartellone cinquantenari e centenari vari - L'America di Via col vento, le donne dei dittatori della seconda guerra mondiale e una novità di Romeo - Scarpetta, Campanile, ma anche Freud, Musatti e la maschera di Don Felice Sciosciammocca.

DANTE GUARDAMAGNA

Quest'anno, a Benevento Città Spettacolo, il direttore artistico Ugo Gregoretti, supponendoci sazi di celebrazioni bicentinarie della Rivoluzione Francese, ha dedicato la rassegna ad «Altri Anniversari»: *Miseria e nobiltà* al centenario del debutto scarpettiano (1888); *L'eroe* di Achille Campanile al quasi centenario della nascita. Abbondano i cinquantenari: *Via col vento* ridotto a musical commemora la prima proiezione del film hollywoodiano; *Summit Conference* di Robert David MacDonald suscita donne fatali della seconda guerra mondiale (settembre 1939), e *Città in azzurro* di Lucio Romeo evoca un'euforica prova dell'oscuramento antiaereo in vista del conflitto che stava per coinvolgerci. Ed è da 50 anni che sarebbe in circolazione l'autobus parigino (linea S - oggi 84), su cui partirono e ancor oggi viaggiano con fortuna l'aneddoto e le 99 varianti degli *Exercices de style* di Raymond Queneau. Il cinquantenario della morte di Freud consente a Pietro Favari d'intrattenerci col gioco antimitico de *Il sofà indiscreto*, e ad Adriana Asti di mettere in scena *Tre uomini per Amalia* che Cesare Musatti le dedicò con zelo amatoriale. Non manca il 10° anniversario del governo Thatcher (nel testo di Marina Pizzi per Athina Cenci sul tema del *Pessimo humour* di Lady Maggie). E un triplo bicentenario, per *Miracolo* di Carlo Manfredi, con 60 interpreti d'un quartiere popolare di Napoli liberamente coinvolti, celebra la prima manifestazione miracolosa di S. Gennaro, di seicento anni fa.

EVA E CLARETTA

Gioco degli antianniversari a parte, l'assortimento di prosa inserito fra mostre, incontri, proiezioni, danze e concerti si è fatto una specie di concorrenza interna al Comunale e al Massimo, al Teatro di Palazzo De Simone e all'Auditorium di S. Nicola — tutti veri teatri — oltre che in Rocche e Chiostrì. Quindi bene: il prurito del decimo anno che minacciò divorzi fra la gregoretiana Benevento Città Spettacolo e il suo estroso architetto non ci avrà arbitri ma conciliatori. I fatti? Parole, e fluidissime. Un'intervista di Gregoretti («aspra e sincera, un po' brutale

ma appassionata, esasperata ma affettuosa») avrebbe suscitato reazioni più brutali della provocazione (ripugnano argomenti come «sputa nel piatto dove mangia»). Del resto Gregoretti se la prende, ora in Benevento come allora in Torino, col giudizio avventato dei notabili. La festa finale pareva serena. Ad aprile chiederanno a Gregoretti di rinnovare l'impegno annuale, probabilmente. Ma in modo che accetti o che rifiuti? Dipende dal tono dei «provocati».

Comunque le polemiche non erano il *clou*: gli spettacoli propriamente detti hanno avuto consensi. Presentandosi come un emulo di De Lullo e Valli costretto dal mercato a rimettersi la maschera di don Felice Sciosciammocca, Carlo Giuffrè — con gli ottimi Angela Pagano e Rino Marcelli — ha rinnovato non senza pathos la tragica farsa degli affamati costretti a fingersi annoiati e sazi: il regista Lombardo Radice è entrato nello spirito del teatro comico napoletano senza impuntarsi su questioni di *humour*, anzi rimettendosi agli esperti.

ANCHE QUENEAU

Summit Conference di MacDonald (*Incontro al Vertice*, versione di Masolino D'Amico) è un gioco di complicità e rivalità tra le *first ladies* dei dittatori: Paola Pitagora e Magda Mercatali (Claretta Petacci ed Eva Braun) si fanno possedere dallo spirito dei loro superuomini e mettono in difficoltà un soldatino sgomento, stregandolo al punto che il ragazzo si crede fanciulla stuprata e anche ebrea. Per le attrici (precedute nell'edizione londinese da Glenda Jackson e Georgina Hall) l'occasione teatrale era irresistibile. *Città in azzurro* di Lucio Romeo ricorda mostruosità più borghesi che fasciste in cui s'immerge evocando e deplorando il protagonista Warner Bentivegna: ritrova, fra gli spettri grotteschi del suo mondo di mezzo secolo fa, se stesso bambino con la madre inquieta (Barbara Nay), presa nel convulso giro di gaffes create dall'isteria generale.

Esercizi di stile (con Ludovica Modugno, Gigi Angelillo e Francesco Pannofino) non pretende di equivalere alle 99 varianti stilistiche libresche di Raymond Queneau: le idee tea-

trali del regista Jacques Seiler (trasposte dal suo novennale successo parigino) e l'adattamento creativo di Mario Moretti aggiornano per gli attori le regole di quel gioco su cui fervono nuove partite con soluzioni «patafisiche»: cioè, secondo Jarry e Queneau, rigorosamente immaginarie.

Su Freud, Pietro Favari non medita: recluta un Edipo che va a distendersi sullo storico sofà, rivelando di non avere complessi. L'indiscrezione mette in pericolo pingui affari psicoanalitici. Dopo numeri anche musicali su pulsioni, sadomasochismi, rimozioni ecc. Edipo è respinto al Mito. (Cochi Ponzoni è Freud tra Aurora Cancian e Giulio Farnese, regia di Gregoretti).

Tutt'altre considerazioni suscitano in Cesare Musatti l'idea del teatro congiunta a quella della psicanalisi («c'è un teatrino dentro di noi»); e, avendo sia un'attrice prestigiosa come paziente, sia una vecchia paziente con una storia che gli pareva significativa, scrisse per l'attrice tre momenti della vita dell'altra, nei tre atti di *Tre uomini per Amalia*: era il 1986. Tre anni dopo, e a meno di un anno dalla scomparsa del padre della psicoanalisi italiana, la fedeltà devota di questa messa in scena (di Adriana Asti con Paolo Bonacelli e Giorgio Ferrara, anche regista) ha reso alquanto solenne lo spirito sempre agile e curioso del grande dilettante di teatro: la maliziosa maschera musattiana pare accigliarsi tra le pause dense di quel dialogo, sperimentato con garbo per essere risolto nei sottotesti di una commovente prova d'autore. Bel gesto comunque, e per giusto amore di un amabile personaggio.

PONTEREDERA - Il cartellone di Pontederà Teatro 1989/90 varato dal Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale per i mesi di settembre e ottobre, ha offerto a giovani gruppi non solo italiani di confrontarsi e presentare i loro ultimi spettacoli. Accanto a due produzioni peruviane, Los Clasicos. La tribù che discende da la noche della Compagnia Cuatrotablas e Los músicos ambulantes di quella chiamata Yuyachkani, sono stati presentati *La Mite* da Fedor Dostoevskij per la regia e l'interpretazione di Silvia Pasetto, *Scene* da Peer Gynt per la regia di Paolo Billi e *Dario Marconini*, e *Pigmalione* di Andrea Taddei.

POLVERIGI
SENZA FRONTIERE

Gododdin l'epopea gallese

Fra i numerosi e disparati festival di teatro estivi, quello di Polverigi si distingue principalmente per due caratteristiche: europeità e interdisciplinarietà. Nato nel 1977 in seguito alla spettacolare messa in scena dell'*Isola Purpurea* di Bulgakov interpretata e realizzata dagli operosi abitanti di questo centro marchigiano, e grazie alla fermezza del recentemente scomparso Roberto Cimetta e della sua collaboratrice Velia Papa con l'appoggio del sindaco Mancina, il festival si è naturalmente evoluto rifiutando lo standard della semplice vetrina per gli allora in voga gruppi di base, per diventare incontro e dibattito di formazioni internazionali, volto a promuovere lo scambio di idee e la loro conseguente rappresentazione scenica.

Su quest'ottica si inserisce anche fondazione di un centro di coproduzione internazionale che dopo cinque mesi di prove pagate e con un debutto in sede, programma una tournée di circa due anni in giro per i Paesi coproduttori, con l'impiego di attori di diversa nazionalità, lingua e provenienza artistica. Questo è avvenuto per lo spettacolo di Giorgio Barberio Corsetti *Durante la costruzione della Muraglia Cinese* che ha debuttato il 20 Luglio, in prima assoluta, in una straordinaria collocazione: una vecchia e abbandonata fornace su una collina sovrastante il paese e con indizi scenografici che davano vita ad una visione surreale. Alla sommità di strette e altissime colonne si ergevano i mezzobusti di omini vestiti di nero che, immobili, guardavano il pubblico chiamandosi fra loro a gran voce. Poi la loro discesa, il loro cercarsi e ostacolarsi, la proiezione della loro ombra su uno schermo gigante, in una musica di corallità ed individualismo, fra la memoria di un quadro di De Chirico e la ricerca di un genere nordico di teatro danza. Punto forte del festival è stato l'appuntamento *Accade domani: varietà fra le stelle* che ogni sera proponeva a partire da mezzanotte i maggiori comici emergenti italiani, con ospiti fissi come i Gemelli Ruggeri, e ospiti a rotazione (Lella Costa, Daniele Luttazzi, Maurizio Ferrini, la Banda Osiris, Paolo Hendel, il Trio Reno, Joele Dix).

Ma lo spettacolo che maggiormente meritava una gita nell'entroterra marchigiano è *Gododdin*, dei Brith Gof un gruppo di Cardiff che affronta spettacoli di lingua gallese, in collaborazione con i musicisti del Test Department. È la storia di una battaglia impari avvenuta nel 600 d.C. circa da parte di un gruppo di trecento guerrieri della regione a sud di Edimburgo, che per un anno si prepararono ad affrontare centomila conquistatori inglesi in un tentativo da suicidi che li vide poi trucidati in un territorio corrispondente all'odierna Catterick.

Secondo la leggenda uno dei pochi sopravvissuti, il poeta Aneirin, raccontò gli avvenimenti in una elegia eroica, dando vita a quello che è per noi oggi il più antico poema gallese e scozzese *Y Gododdin*, appunto. La rappresentazione ha avuto luogo in una cava di sabbia alla quale si giungeva tramite un lungo percorso illuminato dal quadro bianco di televisori in una sorta di arena centrale, circondati da taniche di benzina e carcasse di automobili, alla presenza di una lettrice gallese e di un'interprete italiana, gli spettatori, con l'arrivo del carro che trasportava i sei attori (quattro uomini e due donne già in preda ad una sorta di trance psico-fisica), si trovarono in mezzo ad un combattimento vero e proprio fra lanci di sabbia, travi e fiaccole infuocate.

Lo spettacolo partiva in sordina con le sole voci delle attrici che leggevano il poema, per poi raggiungere con l'azione e la musica, il frastuono assordante, visivo e uditivo che concludeva l'azione. *Maria Rosa Bastianelli*

Casa Ricordi: oltre alla musica anche un impegno per la prosa

La gloriosa Casa Ricordi ha allargato il proprio impegno nel teatro di prosa volendo ripercorrere anche in questo settore la tradizione più viva della Casa di mediazione culturale e di presenza attiva per la diffusione delle nuove opere dell'ingegno, espressa fin dal secolo scorso nel campo musicale. E lo ha fatto proponendosi non soltanto come Editore ma con una nuova forza di coordinamento di attività promozionale al fine di poter aiutare la ripresa di una continua verifica del nuovo, indispensabile a qualsiasi forma di progresso civile e culturale.

Tra gli interventi in campo teatrale, parte dei quali realizzati grazie ad un proficuo rapporto di collaborazione con l'agenzia dell'URSS per il diritto d'autore VAAP: la presentazione in prima italiana della commedia *Retrò* di Alexander Galin, allestita dal Teatro Stabile di Genova con la regia di Marco Sciaccaluga, *Sarkopag* di Vladimir Gubarev affidata al Gruppo della Rocca con la regia di Guido De Monticelli e *Le stelle del mattino* di Alexander Galin, della Compagnia Laboratorio Nove, regia di Garij Cerniachovskij, nell'ambito del Festival Intercity-Mosca.

Mentre stanno per uscire i testi di Odon Von Horvath, la Ricordi, stabilendo un rapporto editoriale cominciato con la pubblicazione di *L'aberrazione delle stelle fisse* di Mario Santanelli, ha avviato e prosegue la ricerca di nuovi autori pubblicando *Una vecchia attrice nel ruolo della moglie di Dostoevskij* di Edvard Radzinskij e *Possessione di Stallo* di Pavel Kohout.

RAFFAELE VIVIANI TEATRO

A CURA DI

GUIDO DAVICO BONINO

ANTONIA LEZZA E PASQUALE SCIALÒ

Sono usciti 4 volumi ed è in preparazione il 5°

GUIDA
EDITORI



GIOCOSA NON-INTERVISTA COL NUOVO FENOMENO DELLA RISATA

VIA A RUOTA LIBERA NELL'ASSURDO: BERGONZONI

Antisatirico, nemico dell'umorismo melenso della tivù, è un funambolo della comicità che parte «all'italiana» e arriva alla patafisica - Ma è soprattutto se stesso, inconfondibile: e forse il cinema lo ruberà al teatro.

SILVIA BORRAMEO



Si stupiscono che tra una circumnavigazione e l'altra del suo pubblico sparisca, e si chiedono dove. È una casa sulle colline che spiano Bologna dall'alto, dove gli alberi profumano anche d'inverno e una serie di strade in salita o in discesa e di cancelli, violabilissimi, sembra voler proteggere quello che Alessandro Bergonzoni, nonostante le apparenze, non è: un uomo pubblico. È più facile dire, infatti, ciò che questa rivelazione del teatro comico italiano, questo mostro di talento e simpatia non è. Senza volerlo ci si mette in sintonia con il suo universo espressivo, che è fatto di negazioni e di imprevedibilità. Prendiamo un paragrafo a caso del suo ultimo lavoro *Le balene restino sedute*: «Il tuo silenzio mi fa capire tante cose. Spargo di sale le stanche membra e divento purezza nel castigo delle mie morbo-

sità passate e non, soprattutto non».

HYSTRIO - *Che cosa non sei, Alessandro?*

BERGONZONI - Sono anti-satirico, anti-attualistico, anti-caricaturale, anti-irriverente. Odio la parodia, la risata monotema con gli annessi messaggi. Non mi interessano né la comicità televisiva che si parla addosso, né i politici che, in fondo, si compiacciono di essere presi in giro.

TV: MEZZO E NON FINE

H. - *Ma come. Il consenso del pubblico sembra indicare che le portate più appetitose del menù televisivo sono trasmissioni di questo genere. Il Maurizio Costanzo Show non è stata la tua piattaforma di lancio?*

B. - Devo molto a Costanzo perché mi ha fatto conoscere, ma credo che la televisione sia un mezzo, non un fine. Il pubblico è inflazio-

nato da comici standardizzati che cucinano, per restare nella metafora gastronomica, sempre tagliatelle. Quando vengono a teatro da me si divertono moltissimo, ciò significa che gli spettatori sono in grado di capire anche la diversità.

H. - *Ti consideri trasgressivo?*

B. - Sì, anche se non sono l'unico. La comicità per me è qualcosa di molto serio, ridere è un impegno, il sorriso non mi basta. Molti la prendono sottogamba, la usano pronti a rinnegarla per i ruoli cosiddetti seri: esiste una forma di pentitismo comico che io non accetto.

H. - *Facciamo un po' di storia?*

B. - Bergonzoni nasce ufficialmente nel 1981 come autodidatta, quando Claudio Calabrò, il mio *alter ego* e supervisore, legge i miei scritti e mi convince a metterli in scena. Alle spalle avevo un allontanamento dall'Accademia Antoniana per dubbie qualità istrioniche, e studiavo legge.

H. - *Allora spiega come ti trasformi e ti dividi tra palcoscenico, drammaturgia e piccolo schermo.*

B. - La televisione incuriosisce e stuzzica su qualche frammento del personaggio sconosciuto, ma non bisogna abusarne. Lo scritto è tratto dal teatro e viceversa. Nella pagina ci sono meno violenza comica, più esasperazione narrativa, maggiore possibilità di cogliere tutto. Sul palcoscenico cambia la velocità mentale del dire, si rincorrono depistamento e scartamento; fanno la loro apparizione mimica, controtempo e disordine volontario. In teatro esiste anche una bella, pericolosa libertà, quella di scegliere e di essere scelto.

H. - *Così tra memoria e improvvisazione le differenze sembrano annullarsi nell'anima di quella che chiami tout court bergonzonicità...*

B. - Il mio pensiero è sempre acceso ed è la costante del mio essere, l'interessenza. Il pensiero è ciò che di più divertente, libero e inattaccabile possediamo. È il motore che innesca un inenarrabile viaggio mentale: la storia dentro la storia dentro la storia; partire verso il niente senza sapere dove e come si arriva; le concatenazioni di immagini, gli abbinamenti di parole, i giochi del linguaggio, che

amo, ma sono meno importanti delle analogie, dell'astrazione, del rovesciare a ruota libera l'assurdo, stravagante pozzo della mente, che non da' mai nulla di scontato, di verosimile e, nel mio caso, non sopporta i clichés.

CAMPANILE, GOVI...

H. - *Un torrente in piena che inonda l'immaginario, la fantasia, vivisezione il pensabile e feconda coltivazioni surreali. I rischi di ripetersi sono minori, ma se la vena si esaurisce?*

B. - Questa è la mia unica paura, perché sono un cercatore e un bisognoso dell'inventato.

H. - *Scrivi da solo, reciti da solo. Hai avuto dei maestri? Quando varcherai i confini di un monologo che può diventare insidioso?*

B. - Ho letto poco, ho visto poco teatro e forse non sono neppure un attore. Sono al di sopra di ogni influenza, mi piacciono i fratelli Marx, credo che Campanile e Govi ci abbiano insegnato molto. La mia solitudine scenica finirà quando riuscirò a realizzare il mio sogno: il cinema. Dovrò avere a che fare con altri attori, con i dialoghi, con una macchina da presa che rischia di cristallizzare l'istintualità, l'estemporaneità, la velocità. Sto studiando come non perdersi nel labirinto dell'immaginario per eccellenza e come riuscire a farlo con un vocabolario di non-storie.

H. - *Il cinema potrebbe essere una risposta a chi vuole estrarre da te qualcosa di sempre più nuovo e, criticando per assurdo la tua prevedibile imprevedibilità, ti rimette in discussione. Cambierai tu, cambierà il tuo pubblico?*

B. - Non prevedo cambiamenti, la struttura rimane la stessa, perché io credo in una trasformazione lenta e interna, nella gestione della credibilità e del successo. Auspicio nel cinema quello che desidero nel teatro e nei libri: dare in una sola inquadratura, in poche parole l'intera comicità che non ha bisogno di un inizio e di una fine per essere autosufficiente.

GENEROSO VANILOQUIO

H. *La tua comicità è fuori dal tempo. Sei anche ageografico?*

B. - Sì, il fatto che io sia nato a Bologna ha solo un significato etnico. Questa città ha prodotto una squadra di comici molto diversi tra di loro.

Bergonzoni parla quasi ininterrottamente per un'ora. Quando lo definisco cantore dell'assenza e creatore di linguaggio gli piace, ma subito dopo prende le distanze dal personaggio che non vuole diventare. Si sfoga su una comicità italiana stanca e ripetitiva, dice mille volte che non vuole e non teme di diventare un fossile. Riversa nel provvidenziale registratore il suo generoso «vaniloquio», il disturbo che gli provoca la remota possibilità di sembrare un intellettuale della risata. Ecco perché, di fronte al suo mondo popolato da funamboli del sogno e da inconsapevoli patafisici, al suo aspetto di poeta stralunato e occasionale, può sembrare che il giornalista e il suo interlocutore si siano perduti in una giocosa non-intervista. □



Riondino, un comedian fra teatro e televisione

ELISABETTA DENTE

P iù che un *picaresco* — figura alla quale si richiama il titolo del suo ultimo spettacolo, *Romanzo picaresco n. 2* — David Riondino può essere definito un *corsaro*. Per una certa sua spavalderia, per certe sue incursioni — talora esplicite, talora ammiccanti — nella cultura di ogni tempo e di ogni luogo (e non solo in quella spagnola del XVI secolo), tra i personaggi, tra gli «dei» dei nostri giorni. Cantante, autore e attore, appartenente ad una generazione di trentenni comici rampanti, Riondino intrattiene un pubblico, giovanissimo e non, nelle piazze, nelle sale, in tivù. Dei suoi amici-colleghi, della nuova comicità, del rapporto, non sempre chiaro, che lega la comicità sul palcoscenico a quella del piccolo schermo parliamo con lui in questa intervista.

HYSTRIO - *Che idea ha del comico di oggi, a teatro?*

RIONDINO - La comicità a teatro è relativa. La chiave interpretativa che dovrebbe essere applicata oggi ad attori che fanno questo tipo di repertorio è quella di *comedian*, ovvero di *performer*, che presenta anche aspetti comici. La comicità di oggi rimanda inevitabilmente ad altri filoni, a quella immediata di Petrolini, al cabaret del trio Fo-Parenti-Durano. Il fatto nuovo è che oggi gli attori comici non vengono specificamente dal teatro, ma da altri settori. Questo si riflette anche nella tivù, luogo in ebollizione, che sta mutando, e non so bene nemmeno io che cosa possa diventare.

H. - *Che cosa pensa dei suoi colleghi?*

R. - Mi piacciono. Benigni è un evento teatrale, anche in televisione, dove ha sempre usato il mezzo nella maniera giusta, riuscendo sempre a inventare, a sorprendere. Rossi è un altro esempio in questo senso: è alla ricerca di una propria visione del mestiere, non cerca di vendersi al miglior offerente. La caratteristica comune a tutti loro — e includo anche Bergonzoni — è di trasformare esperienze esistenzialmente forti in esperienze culturali.

H. - *Qual è il suo rapporto con il pubblico giovane?*

R. - Innanzitutto sta cambiando il rapporto teatro-giovani. Da un lato, il teatro si sta aprendo ai giovani; dall'altro, i giovani stanno diventando più sensibili nei confronti del teatro. Il pubblico che viene a vedere i miei spettacoli è un pubblico misto. I giovani, coi quali ho un buon rapporto, rientrano in una fascia d'età tra i 22 e i 28 anni. Sono semplici, calorosi, partecipano molto alle cose che dico e faccio.

H. - *La nuova comicità, oggi a teatro, ha un po' la funzione del *café-chantant* francese? Discende o no dalle forme artistiche degli anni Venti, dadaismo, surrealismo, ecc.?*

R. - Prima ancora che di correnti, di movimenti e di filoni artistici, parlerei di cose che uno ha da dire, e che decongestiona in riflessioni. Da questo punto di vista il *café chantant*, il *cabaret* sono molto decongestionanti. Il dadaismo, più provocatorio, è meno presente. In ogni caso, tutti noi che abitiamo questa parte del mondo cerchiamo di raccontare a chi abita l'altra parte qualcosa di noi, qualcosa che assomigli alla nostra realtà. □

AMORE DI GRUPPO: TUTTO ESAURITO DAL 1978

UNDICI ANNI DI RISATE NELLA GRASSA BOLOGNA

Soltanto a Broadway o lungo la Senna succedono cose del genere - La pochade di Giorgio Trestini non è raffinata: si tratta di prestazioni erotiche all'interno di due coppie, una di città ed una di campagna. Ma sullo sfondo si muovono gli antichi meccanismi della comicità emiliana.

SILVIA BORRAMEO



Ripresa numero 1684, data di nascita 1978, segni particolari: esilarante. Questa la carta d'identità di *Amore di gruppo*, l'unico spettacolo italiano sulla scena da undici anni al teatro Bibiena di Bologna. Incuriositi dalle locandine che tappezzano le vie del centro, arriviamo all'insegna del teatro mezza nascosta dai portici e ci confondiamo con un gruppetto di spettatori allegrotti. A una prima occhiata lo scantinato, dove regnano confusione, un passato di foto e ritagli di giornali appeso alle pareti e

un'atmosfera un po' *négligée*, sembra riportarci alla clandestinità di un'avanguardia ostinata e fuori tempo, o all'impopolarità di un avanspettacolo soldatesco e un po' *osé*. Niente di tutto questo. Nella platea bomboniera, capienza un centinaio di persone, quasi sempre affollata, l'«imbonitore» avverte gli spettatori dell'alto contenuto di satira e comicità che sta per rovesciarsi su di loro e li invita a lasciarsene travolgere senza remore. L'argomento di *Amore di gruppo* è effettivamente insolito: due sposi, cittadini, raffi-

nati e fanatici sostenitori dell'amore libero, si accordano per uno scambio delle coppie con due campagnoli. Se per i «topi di città» la serata rappresenta l'apice del libero pensiero condito da un perverso trasporto verso gli esotici e olezzanti contadini, per questi ultimi c'è l'ingenua curiosità verso un'esperienza nuova che automaticamente li promuove nella piramide sociale.

La situazione boccaccesca, o plautina che dir si voglia, si regge sull'inevitabile contrasto tra i quattro personaggi, sugli svarioni grammaticali della grassa e baffuta contadina, sulla grossolana animalità del marito e sulle sanguigne espressioni dialettali, dove la cultura del non detto lascia spazio al più sbracato e popolare spirito emiliano.

PARLA L'AUTORE

Ma come è successo che, nel cuore della «grassa e provinciale» Bologna, uno spettacolo sia all'undicesimo anno di repliche, proprio come i *musical* della effervescente Broadway, o la *Cantatrice calva* della raffinata Parigi, o ancora *Trappola per topi* a Londra? Come è potuto accadere che *Amore di gruppo* realizzi, senza un minimo di *batte* pubblicitario, il Maurizio Costanzo Show e il *placet* della critica italiana, una media di cinquanta spettatori a sera, un incasso notevole senza grosse spese e persino senza le sovvenzioni del nostro non propriamente prodigo ministero? E come ha reagito il teatro cosiddetto serio, costretto a convivere per più di due lustri accanto a una rappresentazione di spessore culturale non elevato, sfacciatamente gustosa, che parla senza mezzi termini di organi genitali e, soprattutto, espone al pubblico ludibrio il prototipo del bifolco che vive appena fuori dai confini della città?

Lo chiediamo al regista, protagonista e autore del testo, Giorgio Trestini. Lo abbiamo riconosciuto: interpretava il figlio assassino nel *Mulino del Po* di Sandro Bolchi, e ci tiene a ricordarlo.

HYSTRIO - C'è un mistero? Qual è il segreto, la ricetta magica?

TRESTINI - No. Di vero c'è solo la mia co- stanza. Nel '78, stanco e arrabbiato con il tea- tro, il cinema e la tivù ho deciso di scrivere qualcosa di piccante e soprattutto di divertire il pubblico, creando personaggi e situazio- ni in cui identificarsi.

H. - *Ma stasera non mi sembrava tutta gente che avesse lasciato zappa e badile per l'abi- to della festa e una gita culturale in città...*

T. - Certo. Qui vengono persone di tutte le classi sociali: campagnoli, studenti, profes- sionisti, in coppia e in gruppo. Personaggi al di sopra di ogni sospetto. E in dieci anni con- to sulle dita di una sola mano gli spettatori che si sono allontanati a metà spettacolo, scandalizzati.

H. - *Il tam-tam, è in questo caso, l'unico stru- mento a disposizione e, a quanto sembra, ef- ficace: anzi ogni sera c'è un pubblico di ha- bitués. Ma che cosa li spinge a ritornare?*

T. - Il fatto che ridono, si danno di gomito, si sentono tutti coinvolti da quello che è l'ar- gomento più antico del mondo.

H. - *Lo spettacolo, come il suo teatro, è a conduzione familiare. Guadagna molto?*

T. - Quasi quanto le altre compagnie. Inol- tre dirigo una scuola di teatro che si esercita, appunto, sul mio testo. Diventano bravi: una mia attrice, Marisa Tomasi, reciterà nel prossimo film di Fellini.

H. - *Sinceramente: fare tutte le sere e per dieci anni la stessa recita non le è venuto a noia?*

T. - Amo il mio spettacolo. Ogni tanto inse- risco qualche argomento di attualità. L'Aids, per esempio. E dato che ci credo, sono con- vinto che i compleanni saranno ancora nu- merosi.

INSODDISFAZIONE

Lasciamo Trestini, ex-allievo dell'Accademia Antoniana, al botteghino, mentre stacca bi- glietti, controlla e riceve prenotazioni. L'a- ria soddisfatta di un *manager* che si è fatto dal nulla; solo un velo di nostalgia, ammes- so francamente, per il palcoscenico na- zionale.

T. - Anch'io non sono indifferente al narci- sismo e alla voglia di protagonismo conna- turati al mestiere dell'attore. Mi pesa anche la condizione di isolamento in cui mi hanno lasciato i critici e i colleghi. Ma qui sto bene. Ho fatto tutto da solo, con chiodi e martello. Trestini missionario? Trestini «scarpe gros- se, cervello fino»? Il pubblico gli dà, comun- que, ragione: applaude fragorosamente, pe- stando i piedi, soprattutto ai due rozzi «topi di campagna», ma anche alla scenografia ca- sereccia, ai dialoghi che hanno una sempli- cissima morale.

Lo spettacolo, nel suo genere, è fatto bene: le battute hanno il ritmo giusto, le parole *clou* sono pronunciate lentamente e abilmente marcate e la *gag*, infine, esplose nel pubbli- co, condotto abilmente ad afferrarla. L'ar- gomento scatena il sorrisetto malizioso dei più controllati, come la sganasciata, inarres- stabile risata dei più spontanei. Eppure, al contrario di Trestini che non appare sorpre- so dal suo successo, rimane un po' di perples- sità, forse il disagio di non riuscire a spiegar- e fino in fondo un fenomeno sfuggente, che appartiene alla dimensione irrazionale di un teatro che non finisce di stupire. □

A pag. 46, Giorgio Trestini fra Patrizia Fragapa- ne, Diana Trestini e Maurizio Gasbarro in «Amore di gruppo».

COSTUME TEATRALE

Spesa pubblica e convegni riservati a pochi intimi

Dietro l'apparente efficienza dell'organizzazione promotrice di un Conve- gno teatrale spesso si cela l'approssimazione da parte di persone estranee al teatro che stazionano non nei pressi ma nel cuore un po' in subbuglio dello spettacolo. Una disponibilità falsamente cortese e non del tutto disinteres- sata è il segno distintivo di un'occasione di approfondimento e di riflessione sulla scena che non si sa bene se indirizzata esclusivamente agli addetti ai lavori.

Stando così le cose, è difficile stabilire e capire i motivi che hanno indotto questo o quell'ente (o più enti) a patrocinare una data iniziativa, con sovvenzioni non cer- tamente modeste. Il pubblico non si vede perché semplicemente non c'è, non è stato informato. Certo, la materia teatrale è quella che è, ma cancellare una potenziale utenza (studenti, appassionati, semplici fruitori, intellettuali, ecc.) ha il sapore sgra- devole di un cibo approntato senza ricetta. Perché nelle maglie dell'inganno si an- nida forse la certezza che i resoconti della stampa arriveranno puntuali senza dire che nessuno (ma proprio nessuno), al di fuori dei numerosi relatori, degli amici e della pleorica organizzazione, ha partecipato, o quanto meno ha curiosato. Ma la cosa più preoccupante e pericolosa è che il rappresentante dell'ente (o degli enti) sovvenzionante è presente, e nulla dirà del mancato riscontro del pubblico. La struttura promotrice, in altre parole, si prodiga unicamente per far confluire gli amici. Non, come sarebbe doveroso e opportuno, il pubblico «ignorante».

Avanza allora come uno spettro funesto l'ipotesi che il tutto nasca e si realizzi in virtù, questo sì, di un'abile quanto sciagurata consorteria parateatrale (c'è sem- pre qualcuno, comunque, a salvare l'immagine) che aprte dal potere centrale e si ramifica fino alla periferia.

Non si vuole qui evidenziare una ormai consolidata consuetudine italiana che fa pic- colo il nostro teatro, quanto invece dare testimonianza dell'uso scorretto del da- narlo pubblico da parte di alcuni modelli gestionali e informativi sulla scena. Il di- battito privo di uditorio serve soprattutto a formalizzare intese e omologare ami- cizie. Il costo non conta: paga lo Stato. Carmelo Pistillo

I LIBRI
della
SPIGA

TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Lope de Vega

Testo originale a fronte
A cura di Mario Socrate
Prefazione di Carmelo Samonà

1048 pagine, 80.000 lire

Con questa edizione, che raccoglie una scelta significativa dell'opera di Lope de Vega, Tirso de Molina e Calderón de la Barca, l'editore vuole offrire ai lettori l'occasione di accostarsi a una grande stagione del teatro europeo, pa- ragonabile per importanza e per ricchezza all'epoca elisabettiana e al *grand siècle* francese.

GARZANTI

STORIA E FUTURO DEL MUSEO-BIBLIOTECA DELL'ATTORE

IN UN PALAZZETTO ROSA LE MEMORIE DELLA SCENA

Hystrio ha intervistato a Genova il direttore della Fondazione, Alessandro D'Amico, e i suoi collaboratori Alessandro Tinterri e Teresa Viziano - Nata nel '66 dallo Stabile, l'istituzione custodisce tesori dell'Otto e del Novecento, ha inaugurato una sezione Cinema, ha un servizio di biblioteca e promuove mostre e dibattiti - Ma ha bisogno di altri spazi, di aiuti dagli enti locali, di rapporti più organici con lo Stabile e l'Università.

ELIANA QUATTRINI

A Genova, in viale IV Novembre, tra il verde dei giardini si intravede un palazzetto rosa con una torretta merlata che, nato come casinò di caccia della famiglia Serra, oggi è la sede del Civico Museo Biblioteca dell'Attore. Questa istituzione, in pochi anni, è diventata un punto di riferimento per lo studioso di teatro che si occupi di '800 e '900, perché conserva materiale sia documentario (libri, carte, contratti, copioni), sia iconografico (costumi, mobili, attrezzi di scena) dei maggiori attori italiani degli ultimi due secoli: Tommaso Salvini, Adelaide Ristori, Ernesto Rossi, Ermete Zacconi, Lamberto Picasso, Ruggero Ruggeri, Sergio Tofano, Lilla Brignone, Paolo Stoppa fra gli altri. Inoltre ha acquisito i 50 mila negativi dell'archivio del fotografo teatrale Gastone Bosio. Senza dimenticare l'autentica rarità del teatrino di marionette, completo di scene, costumi, attrezzeria e copioni, risalenti al secolo scorso e forse in parte al '700, donato da Checco Rissone e Emi De Sica. Accanto a queste ricchezze, è attiva una biblioteca specializzata che conta circa 35 mila volumi, fra i 20 mila relativi al teatro e i 15 mila relativi alla nuova sezione sul cinema in via di realizzazione.

Nel giugno scorso il Museo Biblioteca dell'Attore, a dispetto della vitalità dimostrata col passare degli anni, stava per essere chiuso perché il Comune, per problemi di bilancio, sembrava non poter più corrispondere i finanziamenti necessari, ovvero i 280 milioni che costituiscono il 70 per cento dei contributi su cui l'ente si sostiene. Nello studio di Salvini, ricostruito al primo piano di Villetta Serra, Alessandro d'Amico, direttore del Museo, e i suoi collaboratori Teresa Viziano e Alessandro Tinterri, parlano di problemi e di programmi.

HYSTRIO - Perché il Museo dell'Attore è nato a Genova, città non particolarmente vivace dal punto di vista culturale e che da tempo soffre di disagi economici, che infatti hanno minacciato la sopravvivenza dell'ente?

D'AMICO - È nato qui per merito di Luigi Squarzina e di Ivo Chiesa che all'epoca, nel 1966, condivevano il Teatro Stabile di Genova. Furono loro, di fronte al pericolo di vedere disperse le memorie teatrali della famiglia Salvini, ad accogliere la donazione voluta da Ida Fontana, vedova di Guido Salvini, impegnandosi alla loro conservazione. Si trattava non solo di carte d'archivio, ma di libri, cimeli e dell'intero studio di Tommaso Salvini. Fu quello il primo nucleo, che poco dopo venne arricchito da un'altra e più vasta acquisizione: la donazione «Giuliano Capranica del Grillo», costituita dall'archivio privato di Adelaide Ristori, dai suoi costumi di scena e da una ricchissima documentazione sul teatro del suo tempo. A questi due primi fondi si sono poi aggiunti molti altri, venendo a formare



un complesso di materiali sulla storia e l'arte dell'attore italiano dell'Otto e del Novecento.

H. - *Che rapporto avete con la città?*

D'A. - Nei primi anni forse abbiamo avuto il torto di non badarci troppo, perché pensavamo soprattutto ai problemi di catalogazione, di conservazione e anche di metodo, per mantenere gli archivi e metterli a disposizione. Poi ci si è resi conto che questo non era sufficiente e allora si sono sviluppate varie iniziative. Credo che oggi questa istituzione abbia un legame con la città, che è conosciuta e frequentata. La biblioteca ha una buona media di visitatori; ci sono giorni che non abbiamo neppure lo spazio per riceverli tutti. Dallo scorso anno abbiamo anche iniziato una nuova manifestazione, «Libri di teatro a confronto», che ha avuto successo; poi abbiamo stretto legami con l'Università, ci sono state visite organizzate per gli studenti. Insomma, direi che in questi ultimi due o tre anni la situazione è molto cambiata. Prima avevamo magari contatti con altre città d'Italia o d'Europa o d'America, ma avevamo forse un po' trascurato ciò che ci stava vicino; oggi non è più così.

TINTERRI - C'è stata una fase in cui il dialogo si è svolto tra specialisti. Non avevamo ancora individuato le forme allargate che ora invece proponiamo, in modo da rivolgersi ad una base più vasta di cultori, di studenti.

IN ATTESA DI UN RICONOSCIMENTO

H. - *Che rapporto avete con gli organi di governo locali e nazionali?*

D'A. - Avrei preferito che su questo punto fosse qui a rispondere il nostro Presidente, Franco Rampone, che da tre anni si è assunto questo compito oneroso. La nostra istituzione è una fondazione privata e vive soprattutto con i contributi del Comune di Genova e di altri enti presenti in forma minore. Certo, il dialogo con le persone che via via sono preposte in pratica alle nostre sorti potrebbe essere più fitto, ma soprattutto mireranno ad ottenere un minimo di riconoscimento che ancora, purtroppo, non abbiamo avuto. La nostra posizione è questa: il Museo Biblioteca dell'Attore oramai esiste, c'è un notevole capitale in cimeli e in documenti, e dico notevole perché effettivamente è una delle più grandi raccolte d'Italia, forse la più importante se si parla di Otto e Novecento; c'è una biblioteca di quasi 35 mila volumi, compresa una grossa sezione dedicata al cinema; ci sono delle attrezzature e soprattutto c'è un personale specializzato che non si improvvisa. Nel quadro delle attività culturali della città, il costo di questa istituzione è minimo. Noi in fondo chiediamo che quanto meno il Comune, la Provincia e la Regione, se ritengono che questi vent'anni di lavoro siano stati fruttuosi e anche il Museo abbia una sua utilità nella città, ci assicuri il minimo vitale, che è poco, tanto da poter mantenere il servizio di biblioteca, di archivio e possibilmente anche un minimo di esposizione permanente.

PROBLEMI DI SPAZIO NON RISOLTI

H. - *Parliamo in particolare del Museo e del problema dell'accessibilità: a parte le esposizioni saltuarie che organizzate, il materiale è chiuso in magazzino. Quindi, in pratica il museo non sembra svolgere la sua funzione di servizio pubblico.*

D'A. - No, certo. Forse fu un errore iniziale quello di usare il termine «museo», sarebbe stato più esatto dire «raccolta teatrale». All'origine, quando eravamo in un piccolo appartamento di civile abitazione in piazza Marsala, c'erano due o tre stanze adibite ad esposizione permanente; quando poi ci siamo trasferiti qui a Villetta Serra, fu presa la decisione di non allestire delle sale perché l'area che all'origine era stata prevista per questo, un seminterrato, si rivelò insufficiente e inadeguata. Ma anche perché, diciamo la verità, fu fatta una scelta: quella di privilegiare lo sviluppo della Biblioteca e dell'Archivio. Credo che la scelta sia stata giusta, perché è ben vero che abbiamo dei preziosi cimeli, anche belli da vedere, ma è anche vero che questa istituzione, appunto perché emanazione di uomini di teatro, figlia diretta del Teatro Stabile pensò che la cosa importante fosse valorizzare i documenti, far sì che si potessero studiare, e su questi studi si impostasse una serie di iniziative, pubblicazioni, convegni, incontri. È chiaro che se avessimo avuto anche lo spazio per un'esposizione permanente, l'avremmo volentieri realizzata. Naturalmente non abbiamo rinunciato a quest'idea e speriamo prima o poi di attuarla. Le due cose che più ci dispiace di non poter mostrare in modo permanente sono gli splendidi costumi di scena della Ristori e il teatrino di marionette Rissone.

IL PROGETTO EUROPEO «TANDEM»

H. - *Ci sono ancora fondi da registrare?*

VIZIANO - No, è praticamente tutto inventariato, a parte le acquisizioni più recenti, come il fondo Valli-De Lullo, affidatoci da Umberto Tirelli e Dino Trappetti. Se non abbiamo ancora completato

SCHEDA DEL MUSEO

Da sezione dello Stabile a Fondazione autonoma



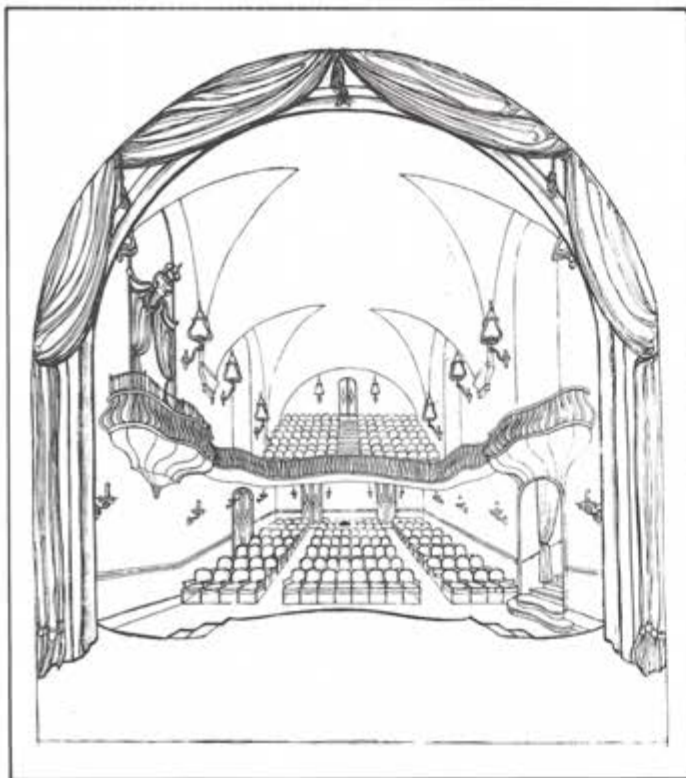
Il Museo Biblioteca dell'Attore nasce nel 1966 come sezione del Teatro Stabile di Genova, trovando nei direttori Ivo Chiesa e Luigi Squarzina la sensibilità necessaria al lavoro di ricerca storico-documentaria che, in un primo tempo, si concentra sul nucleo di memorie della famiglia Salvini. Ben presto a questa prima donazione altre se ne aggiungono: il Museo risponde all'esigenza di attori e di loro eredi di conservare materiale che altrimenti andrebbe disperso, divenendo inaccessibile allo studioso.

L'archivio museale si specializza così sui decenni 1850-70, il periodo intorno all'Unità che si identifica, sul piano teatrale, con le figure dei «grandi attori» Tommaso Salvini, Adelaide Ristori e Ernesto Rossi; e sugli anni fra le due guerre, legati alla nascita dei teatri d'arte, al successo di Pirandello e alla «nuova regia», che si impone come attività dominante.

Nel 1971 il Museo acquisisce la figura giuridica di Fondazione, cessando di essere sezione del Teatro Stabile e iniziando la sua vita autonoma. Ad informare sulle attività svolte e sui documenti conservati, nel 1970 si inaugura la pubblicazione di un bollettino che, dal '79, prende il nome di «Teatro Archivio».

Fin dall'inizio, animatore del Museo, delle mostre e curatore dei cataloghi, è Alessandro d'Amico, affiancato dai collaboratori Teresa Vizziano e Alessandro Tinterri. Scopi statutari dell'ente, presieduto da Franco Rampone, sono l'acquisizione e l'ordinamento di documenti e cimeli teatrali a fini conservativi, di studio e di pubblica esposizione, e la costituzione di una biblioteca teatrale specializzata e di una sezione dedicata alla scena dialettale genovese e al teatro in Liguria.

Dall'84 il Museo si è fatto promotore dell'Associazione italiana Musei e Biblioteche teatrali e dall'86 del Premio Sciacca, riservato al miglior attore o attrice non protagonista della stagione, finora assegnato a Dario Cantarelli, Gianni Galavotti e Silvia Carotenuto. Fra le più importanti esposizioni realizzate, che hanno permesso al pubblico di accostarsi criticamente ai beni conservati, sono da ricordare: «Virgilio Marchi: architetto, scenografo futurista» del '77, «Una storia lunga un milione: Sergio Tofano» del '79, «La cesta di Ruggero Ruggeri», dell'anno successivo, «Immagini del teatro italiano 1945-1955: trecento fotografie di Gastone Bosio» dell'81 e, forse la più rilevante, «Pirandello capocomico», dell'86. Inoltre, nel 1985 è stato presentato al Teatro Falcone del Palazzo Reale di Genova il Teatrino di marionette Rissone, riportato in vita con la rappresentazione del *Temistocle* di Metastasio. *Eliana Quattrini*



l'inventario, è perché stiamo mettendo a punto, anche il *personal computer*, il sistema di schedature che stiamo già utilizzando da anni per i dati sugli spettacoli relativi al progetto Tandem. Si tratta di un progetto del Deutsches Theatermuseum di Monaco, cui abbiamo aderito, che prevede la realizzazione di banche dati sugli spettacoli delle varie azioni, consultabili nelle diverse sedi tramite sistemi informatici omologati.

H. - Quali altri paesi hanno aderito al progetto?

V. - Fino ad ora Austria, Gran Bretagna e Paesi Scandinavi. Credo però che anche il settore teatrale della Biblioteca Nazionale Francese stia prendendolo in considerazione, o piuttosto stia trovando i modi per poter aderire; e sarebbe un fatto importante. Siamo in una fase in cui si sta cercando anche di renderlo più accessibile, perché il progetto è nato per Host Computer, che è un grosso calcolatore, e non tutti hanno l'opportunità, che a noi è stata data dal Comune di Genova, di collegarsi con un computer idoneo.

D'A. - In Italia siamo molto indietro. Anche dati sul teatro praticamente non ne esistono, quindi quella che si è cominciata a fare qui, e che ha raggiunto già una notevole consistenza, deve essere potenziata. Il problema è di avere finanziamenti adeguati per mantenere un certo ritmo.

H. - Quali sono i filoni di ricerca cui state lavorando ora?

D'A. - Istituzionalmente dobbiamo lavorare soprattutto alla meto-

dologia di catalogazione, di archiviazione, e anche alla tecnologia preposta a questo. Quindi, da anni abbiamo affrontato il problema della computerizzazione; ora stiamo affrontando il problema di una catalogazione di tutto l'archivio iconografico (fotografie, disegni, eccetera); inoltre cerchiamo di raccogliere intorno a questi nostri archivi altri dati che non possediamo, e per questo abbiamo fatto e facciamo campagne di microfilm presso altre emeroteche o biblioteche, per concentrare per esempio tutta una serie di cronache o di periodici teatrali, in modo da creare un centro il più ricco possibile di strumenti bibliografici sui temi dei nostri archivi. Fra le attività del museo ci sono anche un'attività editoriale e un'attività espositiva. Editorialmente la cosa più importante è «Teatro Archivio», un periodico di studi sul quale pubblichiamo documenti da noi posseduti. Poi ci sono le mostre, e a questo riguardo due aspetti sono da tenere in considerazione. Il primo riguarda la nostra volontà di moltiplicare le occasioni per allestire piccole esposizioni, scegliendo di volta in volta l'omaggio a un attore (Lilla Brignone, Vera Vergani, Rina Morelli, Ermete Zacconi), o l'esposizione di recenti donazioni. Non solo vorremmo farlo più spesso, ma vorremmo organizzare delle *tournees* fuori Genova. Poi c'è l'impegno di alcune grosse mostre importanti che hanno girato l'Italia e l'Europa, come ad esempio quella del teatrino Rissone. Nell'86 c'è stata la mostra «Pirandello capocomico». Sull'attività di Luigi Pirandello capocomico, che per tre anni fu alla testa di una compagnia teatrale, si conosceva poco o nulla. Per una serie di circostanze si sono trovati riuniti presso di noi tre archivi: quello di Guido Salvini, quello di Virgilio Marchi, uno degli scenografi di Pirandello, e quello di Lamberto Picasso, a lungo primattore della compagnia. Grazie ad essi s'è ricomposto un tessuto di documenti che meritava di essere riproposto al pubblico. Così è nata una mostra, sponsorizzata dalla Sicilicassa, a Palermo, trasferita poi a Genova, Roma e Milano. Di ambedue queste mostre è stato pubblicato un catalogo, rispettivamente da Panini di Modena e da Sellerio di Palermo. Sarebbe importante potenziare istituzionalizzare queste attività. D'altro canto le mostre più impegnative, se si vogliono fare bene, si possono fare soltanto ogni tre o quattro anni; e infatti adesso stiamo pensando a qualcosa per il '92.

H. - Tutte queste cose con sole cinque persone?

D'A. - Per ora sì, purtroppo. Abbiamo dovuto ridimensionarci sulla base delle ristrettezze economiche generali, della città e della nazione. Tre anni fa eravamo in nove, ora sopprimeremo con contratti di collaborazione a termine.

T. - Ci siamo ridimensionati, però a un certo prezzo; per esempio abbiamo ridotto l'orario di apertura della biblioteca e questo ha scontentato una parte di pubblico.

COOPERARE CON L'UNIVERSITÀ

H. - A Genova è attivo un corso di Storia del Teatro e dello Spettacolo, diretto dal prof. Buonaccorsi, e un corso di Storia della Letteratura Teatrale Italiana diretto dal prof. Vazzoler, entrambi molto frequentati. Che rapporto avete con l'Università e perché non utilizzate più regolarmente gli studenti, attraverso le tesi, per svolgere il lavoro di studio e di catalogazione?

V. - Ho fatto varie volte un tentativo del genere, non solo con l'Università di Genova ma anche con il Dams di Bologna; ma i risultati sono stati modesti. Normalmente, lo studente è più invogliato a fare tesi storiche che non tesi di catalogazione d'archivio.

T. - In passato, tuttavia, uno di questi esperimenti ha dato un ottimo risultato, ed è la tesi di Patrizia Santi, la cui catalogazione dei copioni del teatrino Rissone è stata pubblicata nel catalogo della mostra. Secondo me, è uno dei contributi più importanti che vi si trovano, proprio per la struttura documentaria e la serietà del lavoro.

D'A. - I rapporti con l'Università per noi sono sempre stati molto importanti, anche proprio per ragioni di legami nostri personali con i docenti, che ci sono sempre stati vicini e che sono stati utilissimi per i consigli. Il problema secondo me è che i documenti d'archivio spesso si riferiscono ad una storia poco conosciuta, per cui diventano significativi e leggibili soltanto per chi abbia una preparazione remota, che non si può pretendere in uno studente. Aggiungo che ci sono, da parte delle cattedre di Storia del Teatro, delle sacrosante scelte, che però spesso non corrispondono ai documenti che abbiamo. Piuttosto, ci sono settori che potrebbero interessare anche altre cattedre, cattedre di Storia del Risorgimento, perché in fondo gli epistolari ottocenteschi della Ristori e dei Salvini sono pieni di riferimenti alle vicende di quel periodo; in trasparenza si possono leggere molti eventi storici e politici.

H. - Quali sono i problemi della biblioteca, e chi la frequenta?

T. - I problemi sono soprattutto di spazio, direi. Il locale che ospita la biblioteca è completamente stivato di volumi, siamo praticamen-





te arrivati al limite di saturazione. I frequentatori sono prevalentemente studenti; è un'utenza che si è molto incrementata negli ultimi anni. Il fatto di non poter tenere aperto il pomeriggio, come si faceva prima, ha scoraggiato soprattutto l'affluenza di studenti da fuori Genova, perché ovviamente chi viene da un'altra città vorrebbe poter sfruttare un arco più ampio della giornata; ma questo diventerà ancora più problematico il giorno in cui metteremo a disposizione la biblioteca cinematografica donata da Roberto Chiti (in via di catalogazione), perché il cinema muove un tipo di pubblico molto più vasto del teatro e sicuramente vedremo raddoppiate le presenze, con tutti i problemi di capienza, sia di lettori sia di libri, che questo comporta.

H. - *E i posti dovranno essere più dei dodici attuali. Perché, per sopprimere a questa compressione degli orari, non fate prestito?*

T. - Non facciamo prestito perché se lo facessimo dovremmo fare un'eccezione a noi spiacevole, visto che si tratta di una biblioteca dell'attore; cioè dovremmo escludere gli attori, e sarebbe un paradosso sicuro. L'attore, data la struttura del teatro italiano, è nomade per necessità, non dico per vocazione; quindi se ne riparte con il suo libro e inserirlo per riaverlo indietro è a dir poco problematico.

D'A. - Vorrei aggiungere che le biblioteche sono di due tipi. Esistono biblioteche costituite per la più ampia consultazione del libro, in cui il prestito è previsto istituzionalmente, mentre la nostra è essenzialmente una biblioteca conservativa. Noi certo studieremo la possibilità di fare prestiti, però non rientra, non dico nei compiti, ma nel carattere della nostra biblioteca.

H. - *Con che criterio stabilisce l'acquisto dei testi?*

T. - Per quel che riguarda il contemporaneo, cerchiamo di acquistare tutto quello che di argomento teatrale esce in Italia. Poi, avendo acquisito la biblioteca cinematografica di Roberto Chiti, ci stiamo attrezzando per tenerla in vita, quindi aggiornarla. Per quel che riguarda settori stranieri, sempre sul versante del contemporaneo, facciamo i nostri acquisti soprattutto in Inghilterra, Germania e Francia, e cerchiamo di abbonarci ad un ventaglio più ampio possibile di riviste straniere. Inoltre, in questi ultimi anni abbiamo acquistato molto antiquariato, ovviamente privilegiando le nostre aree di competenza.

I RAPPORTI CON LO STABILE

H. - *Che rapporto avete con il Teatro di Genova, cioè che rapporto di fruizione c'è fra gli attori e il museo, e che legame c'è tra la ricerca storiografica e il teatro vivente?*

D'A. - Noi siamo nati dal Teatro di Genova e, anche se oggi il Museo dell'Attore è una fondazione del tutto autonoma, nel suo consiglio di amministrazione figurano quattro rappresentanti dello Stabile. Sul terreno dei fatti, però, c'è ancora molto da fare. Faccio un

esempio: in occasione degli incontri di «Libri di teatro a confronto» avremmo voluto una maggior presenza della scuola del Teatro Stabile, perché pensavamo che, per questi ragazzi che si aprono al teatro, fosse un'occasione importante quella di sentirne parlare, di conoscere autori e personaggi. Viceversa, non c'è stata una presenza consistente, una partecipazione attiva. Non mi rendo ben conto perché, ma non si guarda ancora a questo museo come a un luogo da abitare normalmente.

H. - *«Libri di teatro a confronto» sembra essere stata un'iniziativa importante.*

T. - Sì, e questa è stata la prima edizione. Ci sono stati sei incontri mensili, da novembre ad aprile, e questo sarà il ritmo che seguiremo anche l'anno prossimo. Non si tratta di presentazioni di libri ma di dibattiti su un tema suggerito dalle novità editoriali. Si è parlato di Brecht, di Tanz-Theater, di Brook e di Grotowski; si sono esposti vari punti di vista sulla storiografia teatrale. A parlare di questi argomenti abbiamo invitato docenti, specialisti di teatro e, in molti casi, anche gli stessi autori. È una formula che ha incontrato interesse da parte del pubblico, tanto che questa attività ha finito con l'essere uno dei punti della nostra maggior presenza in città, e questo ci incoraggia a proseguire. Inoltre è stata soddisfatta anche la nostra esigenza di creare occasioni per contatti con chi fa storiografia e ricerca in Italia.

OMAGGIO A VALLI E DE LULLO

H. - *Quali programmi avete per l'animazione del museo? Cercate un pubblico nuovo, diverso da quello che già vi frequenta?*

D'A. - Diciamo la verità. L'anno prossimo non rappresenterà certo una svolta, faremo dell'ordinaria amministrazione. Teniamo però a ribadire l'impegno di allestire nel foyer del Politeama Genovese un «omaggio» a Romolo Valli e Giorgio De Lullo, prima tappa in attesa di poter realizzare una esauriente mostra sulla cosiddetta Compagnia dei Giovani. Un altro appuntamento avrà luogo in novembre nelle salette didattiche di Palazzo Rosso: tutti conoscono le caricature di Onorato, ma pochi hanno visto i suoi «taccuini», in cui ritrae l'attore dal vivo, mentre recitava, per poi stilizzarlo nel disegno definitivo. Per la prima volta esporremo questi schizzi. Quanto agli anni prossimi, ai propositi di più lunga scadenza, specie quelli che riguardano oltre il '92, sono altrimenti ambiziosi, ma è prematuro parlarne. □

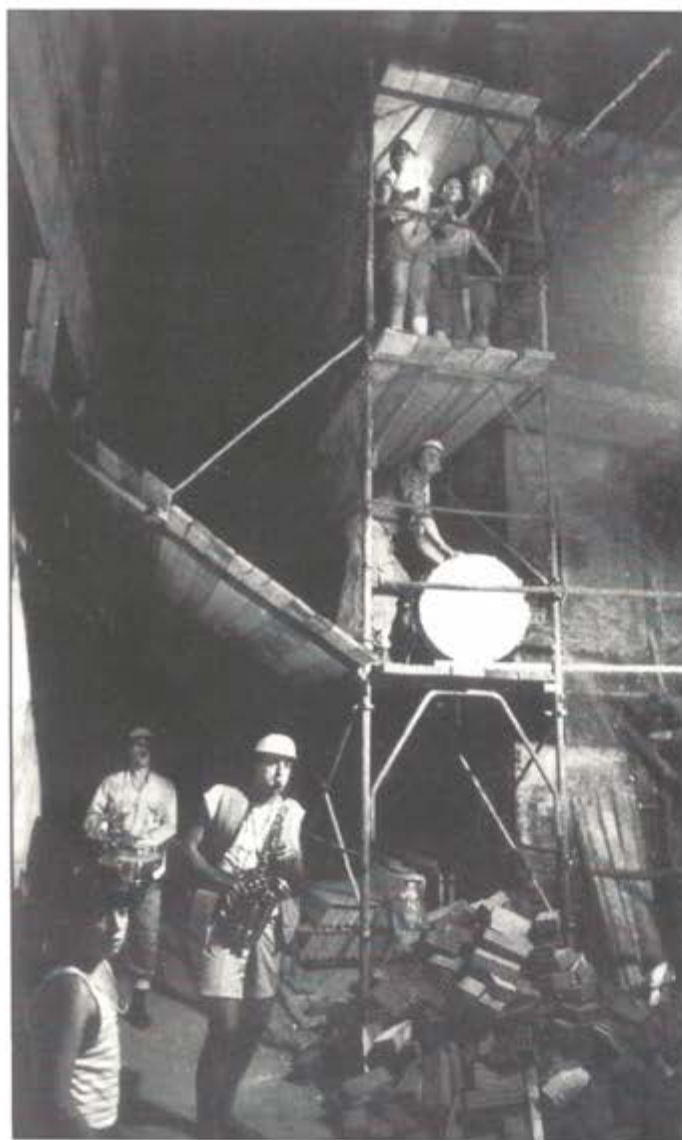
A pag. 48, Alessandro D'Amico e Franco Rampone, presidente della fondazione; a pag. 49, Ermete Zacconi in «Amleto»; a pag. 50, dall'alto in basso, disegno di Virgilio Marchi per la sala del Teatro Odescalchi a Roma; marionette del Teatrino Rissone. In questa pagina, una scena di giardino per il Teatrino Rissone.

A COLLOQUIO CON INFANTE, DIRETTORE DEL FESTIVAL DI NARNI

LA GUERRA È FINITA FRA TEATRO, VIDEO E RADIO

Il concetto di luogo teatrale dev'essere riveduto tenendo conto delle possibilità offerte dai mezzi radiofonico e televisivo - Anche la satellizzazione delle comunicazioni offre nuove frontiere alla sperimentazione - L'esperienza di Carpi, dove il pubblico ha seguito l'evento teatrale con le radio portatili - Le ricerche di Falso Movimento, Gaia Scienza, Fiat Teatro Settimo, Koiné e Tam Teatromusica per creare i nuovi spazi visivi e sonori dell'immaginario - Gli spot e l'uso del cromaki sulla scena.

ANTONELLA ESPOSITO



HYSTRIO - Qual'è a suo parere, la posizione della radio nell'ambito dei media?

INFANTE - È in atto una consistente rivincita della radio rispetto agli altri mezzi di comunicazione. Le statistiche sui dati di ascolto dimostrano che esiste un pubblico potenziale ben più esteso e diversificato di quello solito delle casalinghe. Il fenomeno va al di là del nuovo impulso dato dalle radio private che si stanno organizzando in holding. Rivitalizzata da questo nuovo interesse, la radio è diventata creatrice di nuove mode culturali, a differenza della TV, arrivata ormai ad un punto di ritorno, dove non è più possibile fare sperimentazione, perché c'è la guerra di tutti contro tutti.

H. - Come vede in prospettiva il lancio del satellite?

I. - Intorno al satellite si possono giocare delle carte importanti, non per quanto riguarda un teatro di minorità, quanto per la capacità di giocare con il tempo reale. A questo proposito vorrei ricordare l'edizione '87-'88 di Audiobox, un ciclo di sei produzioni di teatro radiofonico da me curato. Ognuna delle sei trasmissioni era affiancata da una diversa performance, che interagiva con la trasmissione, la utilizzava come colonna sonora, senza dirette, senza collegamenti complessi. Anche se un esperimento di quest'ultimo tipo si è fatto in maggio a Narni, utilizzando un ponte radio della Rai. L'idea era quella di reinventare il valore d'uso della radio. Già l'uso delle trasmissioni come colonna sonora per degli eventi all'interno di teatri o in spazi all'aperto, era abbastanza intrigante. In alcune di queste performance, come in *Harmonicens mundi* della Koiné, il pubblico girava con le radioline per la città, Carpi, in provincia di Modena. La trasmissione è stata pensata proprio per dare delle suggestioni e delle informazioni cui corrispondevano delle azioni per la città, in una sorta di percorso cronometrato. Il pubblico percorreva le vie urbane in fila indiana, con le radio, fermandosi cinque minuti per un evento, sette minuti per un altro evento, mentre la trasmissione faceva da colonna sonora. Vedere in un contesto urbano gente che si muove in fila indiana, quasi alieni che inseguono il segnale radiofonico, mi sembra già abbastanza intrigante. Sono idee molto semplici, che però aprono tutto un mondo di futuri sviluppi, in corrispondenza con le trasformazioni della comunicazione. Io ho prodotto questi cicli di trasmissioni con una società il cui nome indica già un programma di ricerca: Sinergie, tra il mondo della scena e quello della comunicazione.

ATTRAVERSARE I LINGUAGGI

H. - Attraverso la sua esperienza personale, può specificare gli agganci culturali, i gruppi che si sono dimostrati più sensibili a questo tipo di ricerca?

I. - Io faccio il critico teatrale, anzi sono un ex-critico, anche se le definizioni di ruolo sono abbastanza aleatorie, in quanto da dodici anni mi occupo di sperimentazione teatrale. Il mio teatro, e insieme il mio lavoro di critico, sono nati all'interno della sperimentazione, nell'ambito della performance. Io non mi riconosco in un teatro di drammaturgia: la mia immagine di teatro si definisce nel clima della performance, che oggi non rinnego, a differenza di molti. C'è molto pentitismo in giro, la tendenza alla riscoperta del teatro come grande madre, il ritorno ai classici, l'abbandonarsi al bagno purificatore della drammaturgia. A me tutto questo interessa poco: penso invece che il teatro di ricerca, dalla metà degli anni Settanta, abbia espresso delle potenzialità assolutamente innovative, di radicalizzazione di linguaggio. Pen-

so alla post-avanguardia, cioè a quel gruppo di giovani ricercatori che si muovevano ai limiti di performing arts, arti figurative, sperimentazione sonora e teatrale. C'era un gioco di contaminazioni, non semplicemente una moda, anche se erano presenti delle tendenze nella cultura postmoderna, nelle culture metropolitane. L'importante è che oggi tutte quelle intuizioni, quelle anticipazioni, stanno diventando, nella quotidianità, delle ovvietà, delle mentalità consolidate. Bisognerebbe a questo punto recuperare quelle energie di allora, quelle capacità di attraversare i linguaggi, proprio in rapporto con il mondo della comunicazione. Questa sorta di lavoro al confine si è sviluppato prima con il videoteatro, per estendersi più recentemente al mezzo radiofonico. Il videoteatro è nato come un fungo, senza committenza, senza un luogo ben definito di riferimento. Questo luogo è poi diventato Narni, dove da cinque anni dirigo l'unico festival dedicato interamente al videoteatro e alla sperimentazione radiofonica, in collaborazione con l'associazione POW (Progetto Opera Video Videoteatro).

I gruppi «storici» di questo tipo di sperimentazione, di teatro e di televisione insieme — Falso Movimento, Gaia Scienza, Fiat Teatro Settimo, passando attraverso la Koiné e il Tam-Teatromusica — si portano dentro una nuova sensibilità rispetto alla manipolazione, al gioco degli elementi drammaturgici e sensoriali, allo spettacolo come composizione musicale. Gruppi come Koiné e Fiat Settimo sanno letteralmente comporre il proprio teatro, secondo procedimenti che superano la semplice sequenza narrativa e si avvicinano al montaggio cinematografico e televisivo. La sequenza, la colonna musicale è in questo caso essenziale, in quanto non c'è un testo che sposta la coscienza dello spettatore, ma è il suono che determina il senso del tempo. Non è un discorso astratto e difficile se pensiamo alla rivoluzione rappresentata dai videoclip nei primi anni Ottanta: non so fino a che punto ci rendiamo conto che i videoclip hanno cambiato il nostro modo di guardare la TV, e anche di guardare il mondo.

H. - Come si può definire allora il rapporto tra musicista e evento teatrale, inteso appunto come composizione musicale?

I. - Per chiarire meglio questo rapporto musica-teatro prendiamo il *Woyzeck* di Martone, nella versione radiofonica la musica è di Peter Gordon, uno dei più noti esponenti della musica contemporanea, l'astro della musica newyorkese. Ecco, per lui, lavorare al *Woyzeck* non è stata una semplice questione di committenza, ma di affinità elettive, di una sensibilità comune al contemporaneo. Bisogna stare attenti a non banalizzare il contemporaneo parlando solo di cultura del rock per queste sperimentazioni musica-teatro, mentre in realtà il rock c'entra poco: da Gordon a vari musicisti italiani che lavorano anche per la scena, non si può parlare affatto di un'appartenenza al rock. Per esempio, Tiziano Popoli ha una preparazione da strumentista, da accademia, nel caso di Paolo Modugno c'è una vocazione etnica, un lavoro sulle musiche tribali che, filtrate dall'elettronica, attivano nuovi immaginari. Le loro sono musiche che producono paesaggi sonori entro il quale il teatro sa abitare, cioè creare una propria condizione.

Per questi artisti, l'uso della musica è una componente determinante del lavoro teatrale, non un elemento esterno, ma un'istanza della contemporaneità. A me è piaciuto pormi in una sorta di complicità di fronte a questa nuova prospettiva di teatro, non più come critico teatrale, ma come produttore stesso. Mi sono reso conto che è possibile aprire un altro spazio per l'immaginario e per la produttività teatrale, che è quello per la comunicazione. Adesso sto curando la sperimentazione radiofonica con il ciclo che ho appena concluso di Audiobox per Radiodue mentre c'è un progetto di un altro ciclo per Radiotre. Sarebbe interessante fare operazioni di questo tipo anche per la televisione, lavorando dall'interno, senza committenze esterne sconclusionate, ma creando delle situazioni che possano promuovere la linea produttiva. Anche la mia presenza a Santarcangelo, con questa specie di seminario silenzioso sull'ascolto, segue questa mia idea, con una realizzazione molto semplice: in una stanza un registratore, degli amplificatori, qualche poltrona, e si sono già create le condizioni per un'educazione all'ascolto. Discorso che naturalmente si può estendere al video, al suo potenziale comunicativo da sfruttare e da rivalutare.

L'EDUCAZIONE ALL'ASCOLTO

H. - Quali le proposte per potenziare un'educazione all'ascolto?

I. - Vorrei realizzare, nel corso della prossima stagione, stati di ascolto e di visione, in contemporanea alla programmazione di spettacoli o in maniera autonoma. L'arte dello spettatore va alimentata: lo spettatore ha un'attitudine potenzialmente enorme che va attivata, non solo attraverso conferenze, seminari, ma soprattutto attraverso occasioni di ascolto che permettano la germinazione di nuovi immaginari e stimolino la domanda di teatro. Andrebbe fatto cioè tutto un lavoro di promozione che non si limiti ad essere mera pubblicità, ma interagisca nella formazione di una nuova sensibilità.

H. - Dal punto di vista produttivo, cosa si propone la società Sinergie?

I. - Sinergie è una società di produzione indipendente, «imateriale», termine curioso ma esatto, perché immateriale è tutto ciò che riguarda l'elettronica, il video e la radiofonia, e perché no, anche l'informatica. Adesso mi sto interessando anche del problema di banche dati legate al teatro e alla nuova scena: un progetto per i prossimi anni è appunto realizzare una banca dati delle nuove sensibilità. La difficoltà non sarà tanto la raccolta e la catalogazione dei dati, quanto la formazione della rete, per cui conto molto sugli appoggi e i collegamenti con i centri universitari.

H. - Qual è il tipo di sensibilità all'estero?

I. - Ecco, per esempio in Francia la mentalità in questo campo è decisamente più avanzata e, prendendo il caso della videodanza, il fenomeno coinvolge diverse forze artistiche e produttive, come stilisti per i costumi, ed organismi quali la Sept e l'Istituto nazionale per l'audiovisivo, che partecipano alla produzione. Il videoteatro in Italia è nato in modo completamente diverso, da



gruppi che avevano la possibilità di fare certi investimenti dal loro budget per attuare una sperimentazione televisiva ad alto livello.

COME PRODURRE VIDEOTEATRO

H. - Quali sono le principali società di produzione di videoteatro?

I. - In realtà non esiste una vera e propria rete di produzione per il videoteatro, non c'è committenza, nell'ambito della quale attivare certi progetti innovativi. Di volta in volta i gruppi si costituiscono in società per produrre il loro video. Da questo punto di vista, il videoteatro non ha futuro, se non si creano spazi di sperimentazione televisiva. Un'idea realizzabile sarebbe piuttosto quella di creare, attorno agli spettacoli del teatro di ricerca, dei piani di comunicazione e attraverso questi far passare delle proposte video innovative. Si tratta cioè di attuare quel tipo di promozione che non sia semplice pubblicità, ma incida sull'immaginario teatrale del pubblico, organizzando attorno alle rassegne delle postazioni di richiamo che possano far sorgere domande nello spettatore. Il nuovo teatro può trovare un senso in questa direzione, in un lavoro di promozione intensa nel senso più pieno del termine. Un'altra possibilità è costituita dal canale televisivo, pregiudicata in partenza dalla guerra per l'audience, che non permette per ora di fare seri discorsi di programmazione e di ricerca. Spero molto che il satellite Olympus costringerà a qualche cambiamento, poiché la TV del satellite è per definizione una TV target. Chi avrà l'antenna parabolica farà la scelta di una TV particolare e non della solita televisione. A questo punto, in questa faccenda di programmazione si potranno trovare degli spazi per una sperimentazione di linguaggio. Un linguaggio che dovrà essere transnazionale, transculturale quindi: proprio qui possiamo trovare una qualità intrinseca del teatro sperimentale, che ha sempre preso le distanze da un linguaggio di tipo narrativo, puntando su una spettacolarità di visione. Ecco, questa può essere una prospettiva: creare un'ultralingua del teatro, una lingua diversa, in avanti, che sappia mettere insieme elementi del sonoro e elementi visivi con assoluta competenza, non per un effetto fine a se stesso.

H. - Il tipo di pubblico che sarà raggiunto da questo nuovo teatro in video sarà comunque un'élite, secondo la teoria che ogni nuovo media offre nuove informazioni a chi è già informato ad un certo livello?

I. - Io non parlerei di pubblico elitario, ma di pubblici diversi, di cui bisogna tener conto per non sminuire e scontentare sia chi offre il prodotto che chi lo accetta. Non dimentichiamo comunque che certe «invenzioni» del videoteatro di questi anni, si sono trasformate in nuovi standard di fruizione televisiva. Prendiamo ad esempio l'idea di far recitare l'attore sullo sfondo in cromaki, idea intelligente per interpretare la scena artificiale televisiva. Tutto ciò presuppone attori consapevoli della visione: pensiamo ai primi lavori di Falso Movimento o della Gaia Scienza, nell'ambito delle performance, dove l'attore si muoveva su uno sfondo immateriale di luci e diapositive. Arrivare ad abitare la scena immateriale in cromaki è complementare per la cultura dell'attore e potrebbe essere un nuovo ambito di sperimentazione.

I NUOVI RITMI NARRATIVI

H. - In che senso si può parlare di superamento del narrativo nella ricerca teatrale in video e in radio?

I. - Esiste un nuovo modo di raccontare delle storie, che tutti noi conosciamo attraverso gli spot pubblicitari: nella vertigine di venti secondi possono accadere molte cose. Lì la velocità si associa al montaggio analogico della visione, che è proprio del teatro. Il teatro infatti non ha il piano sequenza del cinema, non ha i suoi moduli fortemente narrativi, ma ha questa possibilità del montaggio. Ora, accanto alle convenzioni della tradizione, il teatro di ricerca trova nuove possibilità, come gli usi inediti del sonoro o effetti di multivisione, che hanno arricchito la qualità del montaggio analogico. Si può narrare quindi attraverso nuovi espedienti, nuovi modi di disporre la lingua. Si tratta di trovare un equilibrio tra la necessità del narrare e le inutilità percettive, rendendo intelleggibili all'esterno quei nuovi modi che la ricerca ha inventato. □

A pag. 52, una scena di «Verso la gloria» della Compagnia Teatro Settimo; in questa pagina di «Il Re nudo» del Collettivo Teatro Musica.

DARIO D'AMBROSI E IL TEATRO PATOLOGICO

LA SCENA IRREALE DELLA MENTE SMARRITA

Apprezzato negli Stati Uniti ma ancora misconosciuto in Italia, l'attore milanese parla in questa intervista delle tappe della sua formazione e dei suoi progetti - Le ricerche negli ospedali psichiatrici, l'esordio al Café La Mama di New York e le coproduzioni con Peter Brook - «Lo scontro con la paura è lo scontro con la malattia mentale» - «Qui in Italia non ci sono posti dove ci sia odore di teatro». Un teatro surreale.

CRISTINA LILLI



«**V**ladimiro e Estragone in territorio nemico»; «La malattia mentale ispira un artista. Ci troviamo di fronte a un forma alienante di teatro creato secondo un'arte semplice, ma grande e sensibile»; «È come se si andasse a vedere *Aspettando Godot* sotto l'effetto di un allucinogeno». Sono titoli delle pagine degli spettacoli di quotidiani e riviste specializzate statunitensi, per le interviste e recensioni che la critica americana ha dedicato fin dal suo esordio, nel 1980, a un singolare performer italiano, anzi milanese: Dario D'Ambrosi.

Il debutto è stato nel già mitico tempio dell'avanguardia teatrale newyorkese, il Café la Mama, con *Tutti non ci sono*, nato da considerazioni attorno alla Legge 180 e la chiusura dei manicomi in Italia. D'Ambrosi continua poi la propria formazione artistica a Off Off Broadway, sotto la supervisione della instancabile e incorruttibile alle mode teatrali Ellen Stuart, presentando lavori a scadenza più o meno biennale, anche coprodotti con Peter Brook.

Le tournées americane si moltiplicano e con esse aumentano i consensi della critica che si interroga su D'Ambrosi paragonandolo a Samuel Beckett, mentre in Italia solo qualche critico particolarmente attento sollecita lo sguardo su «Un teatrante da scoprire».

Paragone che, comunque, pare rafforzarsi data una coincidenza tra la vita di Samuel e quella di Dario.

Siamo nella seconda metà degli anni trenta quando Sam, grazie a un vecchio compagno di studi diventato psichiatra, si fa internare in un ospedale per una sorta di stage clandestino come infermiere psichiatrico. In seguito a questa esperienza Beckett scriverà il suo primo romanzo, *Murphy*.

Anche D'Ambrosi prima di partire per gli Stati Uniti ha trascorso alcuni mesi in un Ospedale Psichiatrico, il Pini di Milano. Mi spiega: «Ha significato guardare a un intero mondo di espressioni facciali, movimenti, tic, grida, suoni e ho scelto di fare teatro con i materiali di questo mondo a parte; studiando anche i casi clinici archiviati nelle biblioteche sia del Pini, sia di Santa Maria della Pietà a Roma».

DOPPIO REALE O IMMAGINATO

È un paragone che però dovrebbe fermarsi qui. Per quanto la struttura drammaturgica degli spettacoli di D'Ambrosi — di cui è autore, attore e regista — sia giocata su un doppio reale o immaginato, che ricalca inequivocabilmente non solo *Aspettando Godot*, ma anche *Finale di partita* o *L'Ultimo nastro di Krapp*, è lo stesso D'Ambrosi a distinguersi dal drammaturgo irlandese. «*I just like my type of theater*», esordisce a un certo punto della nostra conversazione, con perfetto accento yankee, rotato e sgranato sulle vocali aperte. E Ben Moolhuysen, scenografo del Café La Mama e supporter fidato e paternamente protettivo, chiarisce: «Beckettiano, Ambrosi? Bec-

kettiano perché non si riesce a trovare la definizione appropriata. Il teatro di Dario è atipico, particolare; la parola non è essenziale, raffinata e tutta di testa come in Beckett; il teatro di Dario parte dallo stomaco.»

Il teatro di D'Ambrosi, in effetti, si situa in una zona di transizione tra la messa in scena classica e l'avanguardia, tradendo continuamente entrambe e non rendendo facile una definizione «di genere». Ne risulta una comunicazione teatrale che crea un urto emotivo, che consegue a un dispendio immoderato di forze, a una dissipazione di energie verbali e corporali che continuamente straripano dalla parola per affidarsi ai gesti e all'immagine. Un materialismo aggressivo e una recitazione esibizionistica creano una trama espressiva che si muove dal clownesco all'atroce costruendo con segni teatrali tradizionali un ritmo teatrale affatto convenzionale.

Accentuazioni improvvise, sincopi, alterazioni non prevedibili, si sottraggono alla seduzione di uno «stile», si oppongono alla «verità» del testo verbale e rimandano a voci lontane e sempre presenti, rendono sensibili a ciò che generalmente è taciuto e sotterrato. È come se, nel tentativo di contrastare il disordine di un pensiero che teme di aprirsi al disgusto, all'angoscia prima e all'orrore e alla follia poi, D'Ambrosi continuamente spostasse dentro e fuori, avanti e indietro, i limiti dell'esperienza quotidiana e ordinaria, cercando di perturbarla con un quesito: «Ma siete proprio sicuri di sapere dove si trova la misura del bello e della poesia, dell'arte e del teatro?».

Una domanda alla quale non gli basta rispondere capovolgendo il principio di realtà, rovesciando sugli uomini convenzionali e ligi la qualifica di emarginati e di pazzi. Perché, fatto questo, il viaggio intorno al mondo e al linguaggio della malattia mentale non si conduce all'insegna di un rassicurante «matto è bello».

Lo sconsolante, infantile desiderio di vita che trova soluzione solo nella denuncia violenta e improvvisa del dolore causato dai desideri disattesi; l'affabulazione coincitata e ossessiva che non trova modo di abbattere le barriere reali e metaforiche della comunione, introduce e lascia raggelati di fronte a uno scenario di disaggregazioni finali, invasioni di frammenti, escrescenze, corpi immaginati, paesi costruiti, cervelli lacerati. Uno scenario che, se evoca Beckett, trova le sue radici profonde in George Bataille.

IL MIO TEATRO È ANTIPSICANALITICO

L'intervista è avvenuta a Roma, a più riprese e in più luoghi, nei modi consentiti dalla frenesia e dalle preoccupazioni che hanno preceduto l'allestimento del Primo Festival Internazionale del Teatro Patologico. Rassegna che si è svolta prima in un centro psichiatrico romano e in uno milanese poi, ed è stata ideata per chiamare a raccolta altri performers accomunati dalla sperimentazione sul corpo dell'attore, e dalla ricerca sul confine tra comportamento normale e comportamento deviante.

L'atteggiamento provocatoriamente antiintellettuale di D'Ambrosi costringe a una sorta di «corpo a corpo» verbale per aggirare una sua profonda ritrosia a parlare del proprio lavoro, dovuta tra l'altro a una certa delusione nei confronti del proprio Paese che non gli tri-

buta gli stessi riconoscimenti di quello americano. In primo luogo, gli abbiamo chiesto se pensava di poter motivare il successo statunitense con la presenza, fin dal 1927, del «Teatro della spontaneità» e della Scuola dello Psicodramma, nati dalla fervida mente di J.L. Moreno: scuola che assieme alle direttive di Stanislavskij ha dato luogo al metodo dell'Actors' studio.

D'AMBROSI - Non so se sia questo il motivo. Però bisogna dire che il pubblico americano è in generale più curioso, con meno pregiudizi, più abituato a spettacoli non conformisti, al linguaggio delle avanguardie. Comunque, il mio è un teatro antipsicanalitico, nel senso che sfugge all'introspezione. E poi non penso di fare degli psicodrammi: non miro alla terapia, alla catarsi del pubblico o mia. Anzi; io spesso dopo uno spettacolo sto talmente male che penso che finirò per lasciare il teatro. E spesso stanno male pure gli spettatori.

LA PREPOTENZA DELL'IDEA

HYSTRIO - *Ma allora perché «Teatro Patologico»?*

D'A. - È un'etichetta che mi ha dato un critico e sta qui a sottolineare che il mio teatro nasce da personaggi realmente vissuti all'interno dei manicomi, come nei *Giorni di Antonio* o in *Nemico mio/Manicomio*, oppure messi ai margini della nostra cultura, come ne *La Trota*. Ma raccontare delle storie reali non è rappresentare un personaggio. Quando scrivo le sceneggiature voglio dare il senso delle cose che gli uomini dicono o fanno. La mia è una ricerca sulla drammaturgia e sulla tecnica dell'attore, non sulla malattia mentale in quanto tale. Quello che mi interessa di più non è il linguaggio del malato, le sue parole ossessive, ma la voglia del malato di *staccarsi dalla parola*. A me piace la storia di un personaggio che fa della sua storia un canovaccio di illusioni, di stati della mente che mostrano come ci si stacca dal mondo reale. Voglio trasmettere quelle sensazioni emotive, la paura, l'angoscia, la solitudine, la voglia di scappare che diventano stadi di esasperazione della mente. Nei miei spettacoli, non succede nulla, ma ci sono le illusioni, le immagini continue che passano nella testa, oppure il vuoto tremendo. È la prepotenza dell'idea che è importante. In *Nemico mio*, ad esempio, l'idea della spiaggia è la libertà. E non è tanto diverso dalle speranze e dai sogni che danno il significato e il colore alla vita di ognuno, al di là del fatto di essere definiti sani o malati. Forse sono insoddisfatto con il termine «patologico», in fondo il mio è un teatro «surreale».

H. - *Il termine «surreale» e alcune caratteristiche dei suoi spettacoli, tra cui questa sorta di «riso negativo» che Lei induce nello spettatore, il quale passa dal divertimento a una serietà improvvisa, come se avesse scoperto di colpo qualcosa, come se avesse guardato dal buco della serratura sbagliato, fanno pensare...*

D'A. - ... a Bataille! Sempre durante i miei spettacoli la gente smette di ridere; cala una saracinesca e si entra nel dramma. Io li comincio a proiettare, non lo spettatore; faccio gli stessi gesti, dico le stesse cose ma cambia il tipo di comunicazione. E poi io amo moltissimo Bataille che conosco a fondo, specie i romanzi. *Madame Edwarda* e *W.-C.* sono capolavori. Bataille e il teatro sono accomunati dall'ambiguità. Non a caso ho scelto il sesso come metafora del quoti-

HANNO DETTO

«Ai miei tempi si entrava in teatro per gradi, mettendosi in coda e aspettando il proprio turno. Adesso invece si bruciano le tappe. È di moda essere contemporaneamente attore, regista e capocomico. A discapito della qualità».

PIETRO DE VICO - La Stampa

«Il cinema passa ormai solo in Tv e a ore tarde. Roba buona per anziani insonni, fa parte del sociale invecchiato, vicino alla Croce Rossa da una parte e a quella Verde dall'altra. Artaud, Cocteau, registi coreografi. ... A tutto questo ho detto no. Prometto e manterrò che in futuro il teatro si chiamerà CB e dopo CB. Non voglio nessun dieci e lode, semmai dieci e infamia. Noi non abbiamo talento (lo lasciamo al cinema), siamo solo dei poveri geni. Il teatro è quanto non avviene, il teatro non è, il teatro è il vero attentato dell'arte».

CARMELO BENE - Corriere della Sera

«Bussotti è stato aggredito per aver prodotto un video costato circa 200 milioni. Per non parlare di

Carmelo Bene... Ci si scandalizza perché si spendono soldi per sperimentare cultura. Ma io dico che questo è solo un modo di provocare la maggioranza silenziosa e suscitare il suo sdegno di fronte a spese dichiaratamente provocatorie...».

PAOLO PORTOGHESI - La Repubblica

«Certo che mi piacerebbe fare delle cose, non dico più raffinate... ma mi piacciono di più le cose popolari, proprio popolaracce. È vero che c'è il rischio che il mio personaggio sia sempre lo stesso, ma è un rischio che bisogna correre».

ROBERTO BENIGNI - L'Unità

«C'è un morbo che infesta i palcoscenici italiani: è quello degli abbonamenti. Migliaia di posti ingessati che alimentano le statistiche, ma non la cultura».

DARIO FO - La Stampa

«Oggi che la regia e le tecniche teatrali si sono così evolute è raro trovare degli spettacoli che seguano

alla lettera le indicazioni degli autori: quello dello spettatore è diventato un mestiere sempre più difficile e che necessita sempre più di strumenti adeguati».

GABRIELE LAVIA - L'Unità

«Il mio lavoro non si distingue dalla mia vita, lavoro sempre, un po' come fanno i pittori. Inoltre il mio modo di lavorare è magico e labirintico, mentre la mia natura è fortemente razionale. Ciò crea opposizioni, squilibri, dispendio di energie».

CESARE GARBOLI - Panorama

«So che è una pazzia totale lavorare in Italia, ma io, in fondo, sono un piccolo borghese tedesco che segue l'istinto migratorio della mia gente».

PETER STEIN - Avanti!

«C'è tutta una nuova generazione di attori bravissimi il cui talento rischia di andare sprecato con la politica anti-arte del governo. È una politica che distruggerà il teatro britannico».

VANESSA REDGRAVE - Il Giornale

diano. Il sesso esibisce ed esaspera l'ambiguità delle illusioni. Attraverso il sesso e il rapporto con una donna immaginaria io racconto lo stato d'animo di una persona, senza stabilire passaggi filosofici, però. I passaggi sono concreti: intestino e escrezioni, cervello e parole. Magari le mura non le puoi buttare giù, ma il pensiero, attraverso una relazione immaginaria, sì. Però la sessualità esprime una speranza, ma anche una esasperazione, perché attraverso il sesso ti illudi di poter fuggire, invece ti trovi di fronte a una illusione tradita. L'orgasmo non è il momento più bello, è il momento più crudele. Finito l'orgasmo c'è il richiamo alla normalità e alla morte e c'è una nuova ricerca per fuggire ancora a una disperazione molto forte e violenta. Tutto *Nemico mio* potrebbe essere letto e interpretato attraverso un bisogno di nascita e di voglia di combattere il mondo che passa attraverso la necessità della morte del corpo di un altro, per poterti reincarnare tu a tua volta, in quest'altro.

H. - *Lei, in certe interviste, ha paragonato l'attore a uno schizofrenico costretto ad assumere identità irreali e immaginarie. Come procede generalmente la sua ricerca sul corpo dell'attore e in che modo nasce il rapporto, in un suo spettacolo, tra testo e improvvisazione?*

UN FORTISSIMO DISTACCO DAL CORPO

D'A. - Per parlare di questo non si può prescindere dal fatto che io dagli 11 ai 18 anni ho giocato a livello professionale in una squadra di calcio. Questo significa aver piegato gli anni della tua formazione a una filosofia di vita che in primo luogo è una filosofia del corpo. Una disciplina ferrea e ore e ore di allenamenti quotidiani in cui forzi continuamente il tuo limite, metti sempre in discussione quello che è in grado di fare il tuo corpo. In questo modo il corpo si trova in uno stato di tensione molto simile a quello dell'attore che si scontra continuamente con la paura, e lo scontro con la paura è lo scontro con la malattia mentale. L'oscillazione tra realtà e irrealtà causa un fortissimo distacco dal corpo. Si annullano odori, colori e sapori esterni e il tuo corpo diventa, come dire?, una mostruosità. Eppure tutto dev'essere di una perfezione geometrica.

H. - *A proposito di perfezione geometrica: un suo attore, Stefano Abbati, mi diceva che è proprio questa geometricità il tratto distintivo del suo modo di fare regia, che consiste nel ridare, nel ridefinire*

esteriormente i gesti che caratterizzano un'azione mentale. È come se nulla fosse lasciato al caso. E allora come la mettiamo con l'improvvisazione?

D'A. - L'improvvisazione consiste nel fatto che io voglio mantenere la mia libertà rispetto al testo; sono io che devo tenere il testo sotto controllo e non viceversa, ma senza frustrarlo. Ad esempio, durante *Nemico mio* prendo una pausa, dico a me stesso, ma a voce alta «Dai Dario, ora respira» e questo a seconda delle serate può durare il tempo della battuta o andare avanti anche un quarto d'ora. Per quanto riguarda i *workshops*, lì si tratta in primo luogo di far cadere tutte le barriere mentali e questo lo ottengo con una quantità incredibile di esercizi fisici, anche quelli tratti dagli allenamenti calcistici. Poi quando mi sembrano veramente stremati, solo sulla stanchezza ci mettiamo lì e cerchiamo di rendere il dolore, l'angoscia, la paura, la solitudine. Magari seduti a un tavolo. Tutto qui. Partiamo sempre da un fatto quotidiano e poi andiamo avanti.

H. - *Progetti futuri?*

D'A. - Tornare negli Stati Uniti. Qui in Italia non ci sono posti dove c'è l'odore del teatro. In America, sì. Lì ti senti all'interno di un movimento artistico, c'è la possibilità di crescere perché esistono maestri del teatro, come Ellen Stuart. In Italia si procede a tappe, mentre il teatro è una cosa seria, un posto sacro dove dici di stare tutta la vita e lì fai i figli che sono le tue rappresentazioni. Certo mi manca una quotidianità più a misura d'uomo; negli Stati Uniti è come trovarsi in mezzo a un plotone che va avanti inesorabilmente e che ti schiaccia se non trovi la possibilità di esprimerti. Ed è tutti i giorni così. E poi è bene non appoggiarsi a una istituzione italiana all'estero: ti scontri solo con il cinismo e l'invidia degli Italiani che sono lì. È meglio lasciar perdere. A proposito dello spettacolo sto lavorando a un nuovo lavoro, *Angelina*, che questa volta vuole essere attorno a figure femminili. È forte, violento, ma di più non voglio dirlo. E poi, in fondo, il pallone è il mondo: voglio parlare con Carraro per entrare nei comitati organizzativi dei Mondiali del '94. □

A pag. 54, Dario D'Ambrosi interprete di un suo psicodramma.



Samuel Taylor Coleridge La caduta di Robespierre

Per la prima volta in italiano un dramma dimenticato del grande poeta inglese.

A cura di Paolo Bosisio.
Traduzione di Paolo Bosisio e Alessandra Corrias.

«Collezione di teatro», pp. xv-33, L. 6500

Einaudi

Ascot Ristorante



**HOTEL
TEAM SERVIZI s.r.l.**

20153 MILANO
Via Caldera, 21
(angolo Via Novara)

Telefono
(02) ☎ 4526279
4525390

IL PREMIO FLAIANO AL MAGISTRATO-SCRITTORE GENOVESE

VICO FAGGI, UN DRAMMATURGO CHE INTERROGA LA STORIA

Il riconoscimento attribuitogli per un testo su Marina Cvetaeva rende giustizia a un drammaturgo troppo presto trascurato e dimenticato - La sua opera non si limita al teatro-documento e i riferimenti non sono soltanto Brecht e Pirandello: l'autore di Rosa Luxemburg ha scritto anche testi satirici ed intimisti, sempre in una visione laica e illuministica.

ROBERTO TROVATO

Vico Faggi, pseudonimo di Alessandro Orengo, era un autore da oltre un decennio fuori dai grandi circuiti e trascurato dagli storici del teatro, tutt'al più disposti a riconoscergli il ruolo di uno degli «esponenti più fortunati» di un fenomeno effimero e marginale, il «teatro d'intervento politico»¹ che, sullo scorcio degli anni '60 ed ai primi di quelli '70, ha dato i migliori risultati. L'assegnazione, quest'anno, del prestigioso Premio Flaiano per *Marina: commiato* richiama finalmente l'attenzione del teatro italiano su un autore ingiustamente trascurato. Singolari e contraddittori sono stati, del resto, gli esiti della produzione di Faggi: a breve distanza dall'esordio dell'autore non più giovanissimo, fra il '65 ed il '76, tre sue pièces, *Il processo di Savona*, *Cinque giorni al porto* e *Rosa Luxemburg*, allestite dallo Stabile di Genova, l'una per la regia di Giuranna e le altre due di Squarzina (loro coautore), sono state applaudite dalle platee italiane ed insieme gli hanno valso l'apprezzamento pressoché unanime della critica. Di quegli anni sono appunto, oltre ad un cospicuo numero di acute recensioni di detti spettacoli, due lucidi profili del suo teatro, pubblicati il primo nel '67 e il secondo nel '76². Dopo tale data la critica nazionale si è occupata assai poco di Faggi e il suo lavoro è stato quasi dimenticato³. Da allora le rare volte in cui è giunto alla ribalta è stato solo per merito di piccole compagnie relegate ad una circuitazione locale, con apparati scenografici modesti e nell'interpretazione di attori giovani, promettenti ma il più delle volte ancora acerbi.

UN TEATRO DI TENSIONI POLITICHE

Le ragioni vanno attribuite al convincimento che l'ispirazione dello scrittore, nel suo sviluppo omogeneo, fosse riconducibile a livello tematico, strutturale e linguistico all'opera di Brecht, e mancasse quindi di originalità. In particolare l'iterata analisi di episodi della storia, poco noti o dimenticati, occasione per severe requisitorie contro ogni forma di sopraffazione perpetrata da pochi ai danni dei più, era giudicata ripetitiva, scontata e per di più didascalica. In una fase caratterizzata nel sociale dalla crisi delle tensioni politiche, civili e morali dei decenni precedenti e, a livello drammaturgico, segnata dalla caduta d'interesse verso il teatro brechtiano e post-brechtiano, un autore così pervaso di quei valori e tanto legato a quei modelli, appariva superato. Inoltre componimenti scritti in uno stile scabro e percorsi da una rigorosa passione etica non erano più in sintonia con le nuove richieste del mercato. In luogo di compiacimenti estetici, atmosfere sognanti e conclusioni consolatorie, Faggi richiamava l'uomo a comportamenti maturi, coraggiosi e virili. Una ricognizione meno preconcepita delle sue opere restituisce per contro il profilo di un autore assai diversificato: ora rude e amaro, ora ironico e corrosivo, ora arguto e fantasioso, sempre intelligente sperimentatore linguistico.

Nonostante l'abbandono della critica e delle grandi platee, egli ha continuato a scrivere, restando fedele ad un «teatro di coscienza civile, di impegno e ricerca drammaturgica non distaccata dalla storia



Dalla poesia all'impegno

Vico Faggi è nato a Pavullo nel Frignano nel 1922. Ritorna da quelle parti nel 1943 per partecipare alla Resistenza, tra i garibaldini. Comincia a scrivere poesie in quell'anno ma le pubblicherà solo nel 1981: *Corno alle Scale*, prefazione di S. Solmi. Nel '62 pubblica su *Nuova Corrente* un atto unico *Domenica e dopo* e una commedia *Ifigenia non deve morire*, messa in scena a Brescia da M. Mezzadri e, ritoccata col titolo *Un certo giorno di un certo anno in Aulide*, dallo Stabile di Catania nel '66.

Nel frattempo è andato in scena allo Stabile di Genova *Il processo di Savona* (1965) con la regia di Giuranna, Premio S. Vincent. Nel '69 scrive con Squarzina *Cinque giorni al porto*, premiato a S. Vincent, e sempre con Squarzina e ancora per lo Stabile di Genova, *Rosa Luxemburg* (1974). Comincia anche a tradurre i classici. Il primo è l'*Oedipus* di Seneca (Einaudi, 1972), cui seguono *Ercole furioso* (stesso editore) e *Medea, Fedra, Tieste*, (Garzanti). Più avanti Plauto (Garzanti) e, in collaborazione con U. Albin, Sofocle (*Trachinie e Aiace*, Mondadori), Euripide (*Elena e Ione, Ecuba e Elettra*, Garzanti) e Terenzio (*La ragazza di Andro, Quello che castiga se stesso e La suocera* Garzanti).

Tra il '66 e il '67 si colloca la riduzione per lo Stabile genovese di *La Fantesca* di G.B. Della Porta e la trasmissione di tre telefilm (*Niente per Salomone, Il trapianto e L'impunito*). Dell'anno successivo è la pubblicazione di *Minima theatralia* (raccolta di 13 atti unici: *Domenica e dopo, Emancipazione, Una questione di ritmo, Lotta ai rumori, La questione del disarmo, In nome della società, Treno per il Capataz, Questione di statistica, Una questione di diplomazia, Il dado è tratto, Il pregiudizio, La patria del diritto e Il lavoro continua*). Altri testi: *Voci del Black Power* ('70), *Il passo e Discutendo di Solzenicyn* ('73), *Il barbiere di Soziglia o Sciù Figari Barbiere* ('76), *Giulietta e Rahman a Borgo Verezzi e Non più mille* (con la Lagorio) ('79), *Nizky, ovvero il deserto cresce* ('80), *Vassallo e Gandolin* ('84), *Festa contro festa, Il filosofo e l'indovino* (premio Fondi La Pastora) e *1894* ('85) e *Marina: commiato* (Premio Flaiano 1989).

Intensa è pure la redazione di originali radiofonici, la maggior parte dei quali è stata trasmessa sulla terza rete (*In vino veritas*, '70; *Della Pace*, '71; *Forno Martin*, in collaborazione con V.E. Petrucci e *Teodora*, con Albin, '74; *Kierkegaard e il seduttore*, '75; *Giochi di fine d'anno*, '76; *Quattro giorni per Alcibiade, Sino all'ultimo fonema e Nella mente dei Ady*, in collaborazione con Albin, '78. Del '78 è pure una monografia dedicata a *Strindberg* (La Nuova Italia).

Nel 1986 pubblica la seconda raccolta di poesie: *Fuga dei versi*, presentazione di L. Carretti e A. Marchese (Garzanti). Premi Carlo Betocchi e Camaione. R.T.

UNA INTERVISTA A VICO FAGGI

LE SERE ARMONIOSE DI UN GIUDICE SCRITTORE



HYSTRIO - Come lavora?

FAGGI - Dedico le mie sere — solo queste, perché non ho abbandonato la professione di giudice — al lavoro letterario, che per me significa scrivere qualche verso, tentare una scena, abbozzare una traduzione. La poesia è la passione più antica, risale alla prima giovinezza, ma è anche la bussola che orienta tutto il mio lavoro. Poesia significa forma severa, asciutta, direi perentoria.

Linguaggio che sa arrivare all'essenziale, che procede per forti tensioni ma non rinuncia ad un ordine rigoroso. Da giovane lessi i lirici greci tradotti da Quasimodo e cominciai a capire che cosa fosse la poesia. Sono passati più di quarantacinque anni e forse ho imparato qualcosa di più. Grazie anche agli autori che ho tradotto, da Sofocle a Euripide, da Seneca a Plauto, da Sidonio a Terenzio.

H. - Cosa pensa della scena italiana oggi?

F. - Genova non è un osservatorio privilegiato, visto che molti spettacoli non approdano alle sue rive. Da quel che ho visto Stabile e compagnie di giro mi pare che trionfi un buon mestiere un poco cinico, un professionismo che vuol starsene nel sicuro. Cose solide e un poco polverose. Ricordo meglio spettacoli visti fuori Genova: *Il Filottete* di Mauri, *L'Oresteia* di Severino e Parenti. Sul secondo ho avanzato qualche critica, non nascondendomi però l'importante (e il coraggio) dell'iniziativa. Di recente mi è piaciuto come Franco Ricordi ha messo in scena la *Medea* e la *Fedra* di Seneca nella mia traduzione. Ho amato, contro l'opinione di tutti, il *Puskhin* di Lubimov. E chiedo scusa per le inevitabili omissioni.

H. - Che cosa pensa della condizione del drammaturgo?

F. - Temo di non aver titoli sufficienti per parlare della condizione del drammaturgo, anche se ho scritto una decina di commedie e sei sono andate in scena presso teatri stabili (quattro a Genova, due a Catania). In realtà scrivere, per me, è una passione, non una professione. Mettere le parole in fila, scegliere lessico e ritmo, inventare, è qualcosa di esaltante ma non ricollegato alle esigenze pratiche della vita. Mi guadagno il pane facendo altro. Non vivo nell'ambiente. Ho scarse o nulle conoscenze. Ho avuto invece, ed ho, incontri più frequenti con poeti e critici della poesia. Ho conosciuto Sbarbaro, che mi ha onorato della sua amicizia; ho visto Montale, ho frequentato Sergio Solmi, ho scambiato lettere con Quasimodo, Noventa, Sereni, Caproni... Per i *big* del teatro, privato e pubblico, non esisto, né vado a cercarli. Come posso, dunque, parlare della condizione del drammaturgo? Per quel che ne so è una condizione non esaltante. Tutto è dominato dalle ragioni economiche. Bisogna incassare barche di soldi? Allora bisogna fare ricorso ai divi e ai testi collaudati. Un poco di trivialità, in aggiunta, non guasta. Vanno bene anche le grandi macchine scenografiche, quelle macchine che a me danno un gran fastidio, visto che, dalla frequentazione della poesia, ho tratto la convinzione del primato della parola. Le grandi macchine sono figlie del barocco e della sua miseria.

H. - Cosa ne pensa della critica?

F. - La critica? Si può dirne tutto il bene e tutto il male possibile. Il maggior rimprovero che, in linea di massima, mi sento di farle, è che si mostra troppo succube ai grandi nomi e alle grandi ditte. Come si fa a stroncare uno spettacolo che costa miliardi? Come si fa a demolire la *performance* di un divo? Si rischia il linguaggio per lesa maestà. Ma forse sarebbe ora di capire che la monarchia è caduta da un pezzo. E se anche non fosse caduta, bisognerebbe avere il coraggio di vedere che il re è nudo. (Intervista a cura di Roberto Trovato)



reale»⁴. Tuttavia, la risoluta posizione nei confronti dei problemi della nostra epoca, sganciata da un legame troppo diretto col contingente, si è fatta ancor più incisiva. In anni di solitaria operosità poi, in virtù dell'esercizio prolungato nella traduzione di alcuni autori classici (Sofocle, Euripide, Plauto, Seneca e, più di recente, Terenzio), nonché del confronto, con esiti non di rado felici, col radiodramma, ha maturato una scrittura di maggiore complessità e di notevole suggestione.

Queste pagine vogliono perciò richiamare l'attenzione su un drammaturgo troppo presto dimenticato, di certo mortificato dall'associazione del suo nome alle sole tre opere che lo hanno lanciato prepotentemente alla ribalta. In effetti l'intera sua produzione, al cui centro sta il dramma dell'uomo ben deciso a scavare nella propria natura e a fare i conti con la realtà in cui vive, anche per le aperture verso la letteratura europea del '900, ha un ben più largo respiro. La coerenza con cui, pur rinnovandosi ampiamente, non ha mai deviato da alcune linee direttrici, sembrerebbe connessa con la professione di magistrato che lo ha portato a ricoprire importanti cariche giudiziarie. Nonostante una ricca produzione, Faggi non vive del lavoro di letterato, inevitabilmente sottoposto a condizionamenti e transazioni. Tuttavia, la coerenza delle sue scelte non è stata determinata da accadimenti biografici, ma dalla fedeltà ad una severa norma della propria vita: essere se stesso sempre.

TREDICI TESTI PER IL CABARET

Fondamentale per la maturazione dell'uomo, prima che dell'artista, è stata la partecipazione alla Resistenza. Tra il '43 e il '45, immerso in un dramma storico di portata mondiale, si è affermato quel forte impegno civile e morale che costituisce appunto il tratto caratteristico del suo teatro.

L'inscindibilità tra professione di giudice e risoluto impegno del letterato, pronto a confrontarsi con problemi sociali concreti, appare evidente fin dall'esordio nel '62 con *Ifigenia non deve morire*, rappresentata dalla Loggetta di Brescia l'anno successivo. La *pièce* investiga i motivi che portarono all'assassinio di Ifigenia. In pochi quadri incalzanti, momenti salienti di un procedimento giudiziario che vede l'escussione di alcuni testi chiave della tragica vicenda, si presenta un'impetuosa radiografia dell'uomo, con i suoi limiti, le contraddizioni e le colpe commesse ai danni dei fratelli: delitti, tradimenti, rese di fronte alla lotta, malafede nell'informare, menzogne e si-

lenzi conniventi. L'esito dell'indagine tuttavia non è sconcertante aprendosi, a più riprese, alla fiducia in un futuro migliore.

Fin dagli inizi Faggi si muove nel segno di due autorevoli maestri del teatro del '900: Brecht e Pirandello (in seguito tuttavia tali legami si faranno più sfumati). Se il primo gli è modello di chiarezza nel cogliere i caratteri più incisivi di un'azione e di *vis* polemica nel rappresentare l'uomo compromesso in una realtà degradata, la lezione del secondo è sottolineata sia dalla scaltrita tecnica del dialogo sia dal moltiplicarsi dei punti d'osservazione nell'ostinata ricerca della verità.

Tra il '62 e il '66 si colloca la stesura di tredici atti unici brevi, scritti per il cabaret. I testi, oltre che per l'originale ricerca linguistica, si segnalano per la realizzazione di una sintesi fulminea di gesto e parola e per la sapienza con cui sono create situazioni che riflettono la cronaca politica, ma insieme la superano. Nel loro complesso questi rapidissimi componimenti costituiscono la straniata ed impietosa denuncia di consumismo, prevaricazione, supina accettazione della violenza, cinismo e conformismo della classe piccolo borghese, nonché delle loro tragiche conseguenze sul piano della storia.

Nel '65 era stato frattanto allestito *Il processo di Savona*, prima parte di un dittico sulla storia ligure che verrà completato quattro anni dopo con *Cinque giorni al porto*. La *pièce*, drammatizzazione di un vicenda giudiziaria celebrata dal 9 al 14 settembre 1927 contro Parri, Rosselli e altri antifascisti accusati di aver fatto espatriare clandestinamente Turati e Pertini, in un dialogo netto e calibrato, fa rivivere il trapasso dallo stato umbertino all'Italia fascista, ma insieme coglie le precoci anticipazioni di quel movimento che quasi vent'anni dopo sarebbe confluito nella lotta partigiana. Oltre che per la fedele ricostruzione di un periodo travagliato della nostra storia e per la finezza con cui sono rivissuti i drammi umani di Pertini, Turati, Parri e Rosselli, l'opera si rivela una prova che sa percorrere la via dell'impegno civile senza rinunciare alle sue prerogative di espressione artistica autonoma. Serrato come un romanzo poliziesco il componimento rievoca senza sbavature le fasi salienti di un procedimento durato sei giorni, che costituisce l'atto conclusivo dell'Italia liberale. L'azione procede lungo una linea non continua ma tratteggiata, con passaggi a stacco dall'uno all'altro episodio e con l'esclusione delle connessioni non essenziali. Notevole efficacia ha in alcuni momenti l'interruzione del processo e la rievocazione con la tecnica cinematografica del *flashback* di episodi cronologicamente antecedenti ma fondamentali per capire le scelte presenti dei personaggi.

Del '69 è poi l'allestimento di *Cinque giorni al porto*, scritto in collaborazione con Squarzina. Il testo è la felice trasposizione scenica del grande sciopero dei lavoratori genovesi che, all'inizio del secolo, scosse tutto il paese e provocò la caduta del governo Saracco e l'avvento del giolittismo. Articolata in due tempi, preceduti da un prologo e seguiti da un epilogo, l'opera ha una struttura ad anello: inizia e si conclude nell'aula del Politecnico di Torino, dove Einaudi il 19 dicembre 1923, su sollecitazione di Piero Gobetti, tiene un seminario su un episodio storico-economico poco noto svoltosi ventitre anni prima e da lui seguito per una corrispondenza giornalistica. Saranno appunto loro due nelle vesti di testimoni-narratori a far rivivere i momenti culminanti di una battaglia importante combattuta per il rispetto dei diritti elementari dell'uomo: il mantenimento di organismi sindacali che esprimano le reali esigenze dei lavoratori. La *pièce*, commossa esaltazione della libertà e dignità dell'uomo, sa innestare armonicamente il rigore di una lezione morale e civile su una partitura drammaturgica robusta, agile e fluida. Con notevole efficacia infatti l'asciutto copione è stato redatto inframmezzando sequenze tratte dalla realtà con altre create dalla fantasia, ma sempre tramate sull'ordito storico. Per tre quarti esso si dipana senza un attimo di pesantezza e di flessione. Qualche lentezza si avverte semmai sul finire, laddove la componente ideologica si fa più scoperta ed i richiami al presente più accentuati.

A partire dal '70, parallelamente all'attività teatrale si pone la redazione di alcuni drammi radiofonici (*In vino veritas*, *Della Pace*, *Teodora*, *Forno Martin*, *Kierkegaard e il seduttore*) che si segnalano per la sagacia del montaggio, l'adozione di soluzioni tecnico-espressive originali, la robustezza dei dialoghi e soprattutto per il rigore del messaggio ideologico. Ha inizio nello stesso periodo una lunga serie di confronti col teatro classico che va dalle traduzioni delle tragedie di Seneca, Sofocle, Euripide ad alcune commedie di Plauto. Significativamente alcune delle sue versioni, così recitabili e filologicamente accurate, sono state riprese da piccole compagnie con risultati buoni.

LA GRANDE SCENA DELLA STORIA

Nel '74 si colloca la pubblicazione per i tipi di Laterza di *Rosa Luxemburg* (in collaborazione con Squarzina). Il testo, che aveva richiesto quattro anni di lavoro, venne allestito l'anno dopo dallo Stabile di Genova. La lunga gestazione fu determinata dalle oggettive difficoltà di condensare in un copione di poco meno di centoventi pagine, serrato ed avvincente, trent'anni della vita della rivoluzionaria di origine polacca trucidata a Berlino nel 1919 dalle prenaziste guardie bianche. Una vita, la sua, fittamente intrecciata ad eventi per lo più sconosciuti al grande pubblico del nostro paese, quali la storia dell'Europa, con particolare attenzione alla realtà tedesca, fra il 1889 e il 1919; il pensiero di Lenin, della Luxemburg e di altri socialdemocratici. Ne risultò alla fine un componimento solido, agile ed articolato che andava valutato nella sua specificità drammaturgica, in quanto Rosa aveva assunto una vita ed un linguaggio propri attraendo a sé una folla di personaggi del tutto autonomi. Il riuscito amalgama tra vicende pubbliche e private, tra impegno sindacale ed affetti, restituiva inoltre il profilo di una donna ricca di sfumature e di umane contraddizioni, ma non per questo meno credibile come figura politica. Diviso in due tempi di complessivi nove quadri, il copione ha una struttura circolare: inizia nell'imminenza della tragica fine. La presenza contemporanea di due Rose: quella del '19 e la diciottenne studentessa liceale, ha precisi intenti di demistificazione e di ironia. Grazie al sapiente impiego del *flashback*, l'eroina ripensa alla propria vita fatta di scelte difficili, fughe, fede nella rivoluzione. Sono ripercorsi così, in una serie di suggestive stazioni espressioniste, gli episodi salienti della sua parabola terrena: dalla fuga da Varsavia al soggiorno a Zurigo, dall'operosità berlinese alla prigionia in Germania e in Polonia, dalla fuga in Finlandia alla partecipazione a Londra al congresso del Partito Socialdemocratico Panrusso, fino al definitivo rientro a Berlino. L'opera, in sapiente equilibrio fra fede ricostruttiva storica ed esigenze teatrali, riconduce alla concretezza della vita un'ardente e scomoda organizzatrice rivoluzionaria ed insieme una creatura debole e sola, assetata di felicità.

Dal '79 è la pubblicazione su *Sipario* di un'agile e brillante commedia in due tempi, *Giulietta e Rahman a Borgio Verezzi*. L'opera, mantenuta in equilibrio fra fiaba e apologo, storia e leggenda, capolavoro shakespeariano e commedia secentesca, ci fa conoscere un Faggi inatteso: arguto, divertito, sereno e fantasioso. A tratti tuttavia traspare il consueto e rigoroso impegno civile. Si pensi agli strali polemici contro sacralità del potere, fedeltà retorica e onore, religione e patria, dogmatismo e intolleranza. Nello stesso anno venne edito *Non più mille* (in collaborazione con la Lagorio), nel quale è rievocata la vigilia del crollo di una civiltà secolare, quella romana, incancrenita da mali profondi. Dell'anno successivo è invece la stampa di

Nizky ovvero il deserto cresce, felice sintesi drammatica della vita e degli scritti di Nietzsche.

Dopo una feconda operosità poetica e saggistica, nell'85 Faggi ritorna al teatro scrivendo in rapida successione *Festa contro festa*, *Il filosofo e l'indovino* e *1894*. Più felice degli altri, quest'ultimo segna la ripresa di quel filone dialettico di cui egli aveva offerto eccellenti prove nel trittico storico messo in scena dallo Stabile genovese parecchi anni prima. Il titolo lapidario deriva dall'anno in cui, sotto il governo Crispi, venne celebrato un processo militare ai capi del movimento dei fasci siciliani, nato come risposta ad una realtà sociale fortemente degradata ed iniqua. Il lavoro, nei due tempi in cui è suddiviso, analizza i momenti più significativi di una pacifica manifestazione soffocata nel sangue. Intimamente pervasa da una vibrante tensione civile e morale, l'opera è percorsa da un'ironia sardonica che si fa sovente polemica diretta e brusca, satira e investita.

ALL'ASCOLTO DI MARINA CVETAIEVA

Nell'anno successivo compone *Vassallo e Gandolin*, due brevi atti nei quali è proposta una garbata, spiritosa rivisitazione della Genova fine '800. Del maggio 1989 è poi l'ultima sua composizione, *Marina: commiato*, denso monologo in cui la Cvetaeva, una delle voci più personali della poesia sovietica, ripercorre nell'imminenza del suicidio la propria esistenza segnata da persecuzioni, sventure private ed incomprendimenti.

Dalla rapida analisi critico-letteraria del suo teatro (per ragioni di spazio ho dovuto omettere altre prove di rilievo, quali *Voci del Black Power*, *collage* diretto e indiretto di testimonianze sul movimento negro, realizzato nel '70; gli originali televisivi trasmessi nel '67, in cui mostra le lacune dell'ordinamento giuridico sui temi allora di bruciante attualità, e altri radiodrammi scritti in collaborazione con il grecista Albini, nonché due atti unici editi nel '73) mi pare emerga l'importanza di Faggi nello sbiadito panorama teatrale dell'ultimo ventennio. La sua visione laica ed illuministica si è espressa in una drammaturgia variegata che ha saputo amalgamare rigore del pensiero ed effetto emotivo, riflessione critica e colpi di scena.

Nella sua produzione, che molti spunti deve a Brecht, si inseriscono fitti richiami alla classicità greca e ad altri momenti dello spettacolo occidentale. Da Brecht in particolare ha ereditato il concetto che l'arte debba rappresentare la modificabilità del mondo. Senza accendere passioni o irrazionali sentimenti d'ira, il teatro deve rivolgersi all'intelligenza, innescando nello spettatore la lucida presa di coscienza delle cause dei mali che affliggono da sempre l'umanità: ingiustizia, malafede, prevaricazione, violenza e barbarie. Egli cioè crede fermamente, anche se senza ingenui e facili ottimismo, alla forza di penetrazione delle idee progressiste. Come la grande tradizione greca, che parlava dell'attualità attraverso il filtro del passato, poi i suoi testi vogliono inquietare, turbare, riannodare quel rapporto organico con la società oggi allentato, stimolando le coscienze intorpidite dalle abitudini ed appagate dal benessere materiale.

Le sue *pièces* tuttavia non sono saggi storiografici, anche se traggono materia, temi e personaggi dalla storia. Scritte con uno spiccato senso teatrale e percorse da una lucida, intelligente e fine ironia, portano in scena conflitti che coinvolgono gli uomini, il loro diritto alla vita, alla libertà e alla felicità, le esaltanti vittorie e le brucianti sconfitte. In esse assistiamo a vibranti scontri di interesse e di ideologie che si incarnano in personaggi concreti che pagano di persona il dramma dell'esistenza. La limpidezza della scrittura contribuisce inoltre a dare spessore e forza ai suoi testi. Faggi, che all'interno di una struttura drammaturgica antinaturalista sa esprimersi sempre con efficacia, è pertanto voce significativa con la quale la critica prima o poi dovrà misurarsi per conferirle la più giusta collocazione nella storia del nostro recente teatro. □

NOTE

¹ G. Antonucci, *Storia del teatro italiano del Novecento*, Roma, Studium, 1986, 228.

² C. Garelli, *Vico Faggi in Genova, libro bianco*, Genova, Sagep, 1967, 134-36 e C.E. Brughera, *Vico Faggi*, «Rivista italiana di drammaturgia», 1976, 135-40.

³ Di recente si è occupato del drammaturgo M. Mancioti all'interno di un più ampio saggio relativo al teatro in Liguria (in AA.VV., *La letteratura ligure. Il Novecento*, Genova, Costa & Nolan, 1988, 2° vol., 288-92).

⁴ *Autori e drammaturgie - Prima enciclopedia del teatro del dopoguerra*, Roma, E & A, 1988, 65.

A pag. 52, Vico Faggi; in questa pagina, una scena di «Cinque giorni al porto» allo Stabile di Genova; a pag. 59, Adriana Asti in «Rosa Luxemburg» di Faggi e Squarzina.

SCOMPARSO IL GRANDE ATTORE SHAKESPERIANO

LAURENCE OLIVIER E LA VERTIGINE DELLA FINZIONE

Una preparazione meticolosa e una cura quasi maniacale dei particolari - Il più bel Romeo ma anche l'acuto Mercuzio in alternanza con John Gielgud - L'Amleto psicanalitico e il vecchio Lear torturato dal destino - Un attore mimetico, inquieto e leggendario, prestato al cinematografo.

UGO RONFANI

Sir Laurence Olivier — che ci ha lasciati l'estate scorsa — si considerò sempre un attore di prosa prestato alla macchina da presa. Hollywood non lo amò e lui non amò Hollywood; fece, anche come regista, i suoi Shakespeare cinematografici «soltanto per denaro», soprattutto negli ultimi tempi, quando lavorava a mediocri «cameos» cine-televisivi, ma anche per vendicarsi della «divina» Garbo, che con lui era stata assai sgarbata, preferendogli l'inconsistente John Gilbert per la *Regina Cristina*.

È però difficile a noi italiani valutare i veri motivi che hanno fatto di lui l'erede diretto della grande tradizione attoriale inglese, quella di Garric, Kean, Irving. Ci restano soltanto — per svelarci i segreti della sua arte — le «sottili bugie» di una autobiografia affabulante e autoironica (come quella recente di Albertazzi, attore al quale Olivier era più vicino, per istrionnesca inventiva, che a Gasman), e di quelle immagini scespiriane dello schermo e del video troppo farcite di primi piani, protesi ed accessori (dai finti nasi alle imbottiture dei gracili polpacchi: sapevate?) nonché di trucchi di montaggio. Non molti, del resto, sono in grado di ricordare la rapida tournée che l'attore compì in Italia nel '57, in uno Shakespeare difficile, il *Titus Andronicus*.

Disponiamo invece, per fortuna, di un libro, *On acting, Sulla recitazione* — posteriore e più serio delle autobiografiche *Confessioni di un attore* —, che aiuta a capire, oltre la mitografia, le ragioni di una ascesa. E sono ragioni, badate, nient'affatto misteriose, tutte riconducibili ad un solido egotismo caratteriale cresciuto sotto la spinta di sane ambizioni, ad una elevata coscienza professionale e ad un metodo.

Si è detto che Olivier era sempre e contemporaneamente, sulla scena, se stesso e il personaggio, un unico volto e mille figure. Vero, ma che significa? Significa l'immanenza, in ogni ruolo, di una forte personalità ma anche un minuzioso, quasi ossessivo lavoro di «regia» su se stesso, per concretare nella finzione scenica «più vera del vero», un'idea di personaggio sempre costruita con «ardente pazienza». Negli anni Cinquanta, già famoso, Olivier era capace di fare dieci ore filate





di prove in palcoscenico (il che contribuiva alle crisi depressive della fragile Vivien Leigh), di ripetere decine di volte una caduta. L'orgogliosa risposta ad Orson Welles, che l'aveva ritenuto eccessivamente «tenorile» per *Otello*, è troppo nota perché debba dilungarmi: gli costò sei mesi di esercitazioni sulle corde vocali e sul diaframma per abbassare di un'ottava il registro vocale. Fu, ancora, questa, «vertigine della finzione» a fargli accettare e, anzi, a desiderare le protesi facciali: quelle sopracciglia e quell'attaccatura del naso «abbassate» dopo che l'autorevole Elsie Fogerty aveva indicato nella fronte il suo «punto debole»; quelle rughe sovrapposte ai suoi 75 anni per «invecchiare» il *King Lear*.

Poiché era anche e sempre se stesso, attore di questo secolo, nei ruoli classici, ciò gli consentiva di restare nella tradizione ma, nello stesso tempo, di manifestare una modernità interpretativa che sarebbe stato eccessivo, certo, confondere con l'ardore sperimentale, ma che gli consentì di dare una mano alla edificazione di uno Shakespeare «nostro contemporaneo». L'*Amleto* visitato con la psicoanalisi (si era nel '47; soltanto in seguito sarebbero venuti gli *Amleti* di Wajda, Besson, Bergman, Chéreau, Mesguich, Grüber, De Berardinis e Cecchi); l'*Otello* ch'era signore, guerriero e belva ferita; il *Lear* inebetito dai colpi del destino e torturato dalla follia sono nati non dall'arsenale delle citazioni della scena inglese, ma da un incontro della mente e del cuore coi personaggi. Il che spiega perché Olivier abbia potuto avventurarsi anche nel repertorio contemporaneo, fare Cecov e O'Neil, Eduardo (da inglese...) e Ionesco; passare da Strindberg a Feydeau, frequentare la «sophisticated comedy».

E bisognerebbe aggiungere che al tempo delle regie al National Theatre egli aveva sempre preteso, da sé e dagli altri, di arrivare alle prove avendo già imparato la parte «at the razor», al rasoio: e così la regia sarebbe stata il risultato di una serie di preliminari contributi di attori; mentre da noi, con gli Strehler e i Ronconi, l'impostazione iniziale è verticistica, viene da una linea estetico-critica pre-determinata dal regista.

Fino agli ultimi giorni, quando dovevano mettergli sotto gli occhi dei cartelli con le battute da pronunciare nei *serials* televisivi perché la memoria se n'era andata, «The King» ha ripetuto a se stesso i versi di Dylan Thomas: «Non camminare tranquillo verso la tua notte/ribellati al morire della luce».

A pag. 61, Laurence Olivier nel film «Amleto», con Jean Simmons nel ruolo di Ofelia. In questa pagina, dall'alto in basso: Vivien Leigh, Madeleine Renaud, Jean Louis Barrault e Olivier dopo la recita del «Tito Andronico», e ancora Olivier nel «Re Lear», regia Michael Elliot.

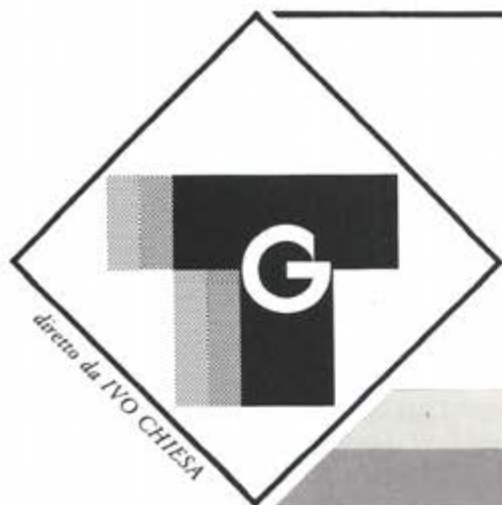
EXIT

Ennio Balbo, nato a Napoli, esordì subito dopo la seconda guerra mondiale in teatro con Paola Bonboni e Lamberto Picasso in *Così è (se vi pare) di Pirandello*. Dopo una serie di interpretazioni al Teatro La Cometa di Roma, diretto da Diego Fabbrì, fu uno dei componenti della «Compagnia dei Quattro» di Franco Enriquez e con lo Stabile di Catania, diretto da Turi Ferro, portò in Sudamerica i vicere di De Roberto e Liolà di Pirandello. Nel cinema era stato il «cattivo» nel *Giorno della civetta* di Damiani e nel *Sequestro di persona* di Mingozzi.

TEATRO DI GENOVA

stagione teatrale

1989/1990



SPETTACOLI NUOVI

I Fisici di Friedrich Dürrenmatt

Tito Andronico di William Shakespeare*

Progetto Dürrenmatt su 5 opere:

Operazione Vega - Sera d'autunno - La morte della Pizia - Achterloo - Ritratto di un pianeta

*Laboratorio di drammaturgia**

Durante le prove e le repliche di *Tito Andronico* un piccolo gruppo di giovani drammaturghi scriverà testi espressamente legati alla composizione della compagnia, che li metterà poi in prova.

Uno o più degli spettacoli nati da questo lavoro potranno essere rappresentati nell'ultima parte della stagione.

SPETTACOLI RIPRESI

Giacomo, il prepotente di Giuseppe Manfridi

DIREZIONE Ivo Chiesa

REGIE Peter Stein, Marco Sciaccaluga, Piero Maccarinelli

ATTORI Elsa Albani, Maddalena Crippa, Ferruccio De Ceresa, Massimo De Rossi, Paolo Graziosi, Renzo Montagnani, Ugo Maria Morosi, Eros Pagni, Elisabetta Pozzi, Raf Vallone, Massimo Venturiello

Narcisa Bonati, Attilio Cucari, Rachele Gherzi, Roberto Mantovani, Almerica Schiavo, Antonella Schirò, Sebastiano Tringali, Luca Zingaretti

Sergio Albelli, Marco Avogadro, Pietro Bartolini, Claudio Cipriani, Armando De Cecon, Giovanni Fochi, Gianluigi Fogacci, Giorgio Giorgi, Rosanna Naddeo, Gabriele Parrillo, Graziano Piazza, Maggiorino Porta, Fabio Sartor, Massimo Verdastro

SCENE E COSTUMI Francesco Autiero, Moidele Bickel, Ezio Frigerio, Annalisa Giacci, Valeria Manari

TRADUZIONI Italo Alighiero Chiusano, Agostino Lombardo

MUSICHE Arturo Anecchino, Carlo de Nonno

* Su progetti del Centro Teatrale Ateneo dell'Università "La Sapienza" di Roma.

MORTE AMARA DI UN GRANDE ATTORE

SANTUCCIO, UNA DISPERATA FEDELTA' AL PALCOSCENICO

Se n'è andato, in povertà e solitudine, dopo un toccante congedo nel ruolo del Mago Cotrone dei Giganti della montagna di Pirandello - Dietro l'immagine dell'artista maudit c'era in lui una nascosta fragilità, che lo portava a vivere con tormentata passione il suo mestiere - Dagli esordi sfolgoranti al Piccolo alla disincarnata interpretazione di Beckett.

UGO RONFANI



Gianni Santuccio ci ha lasciati a fine settembre, dopo mesi di malattia. E il teatro italiano — tutto preso dalla frenesia della nuova stagione: cartelloni, *tournées*, *budgets* — non si è fermato con la dovuta attenzione, forse, davanti alle spoglie di questo attore grande e scomodo, dopo averlo lasciato solo nella sua «tana» in via Paolo da Cannobbio, a lottare contro la malattia.

L'inverno scorso, dopo avere indossato sulla sua magrezza il bel cappotto dal collo di pelliccia che gli ricordava tempi migliori, Santuccio s'era presentato al Teatro Manzoni. Voleva rivedere Umberto Orsini, che vi recitava *Les liaisons dangereuses* ed era stato suo partner in *Servo di scena*; ma un addetto alla sala non lo riconobbe e gli proibì l'ingresso. Misericordia di un vecchio attore, che quando si mette l'ultima maschera — quella degli addii, quella che cancella tutte le altre portate sulla scena — scompare dalla scena, per sempre. Cecov, Bernhard, Beckett non hanno inventato niente. La *fin de partie* di un attore è lacerante, tremenda: dagli applausi delle platee all'estrema solitudine. Una solitudine che Santuccio, in questi anni, riteneva ineluttabile, in certo senso giusta. «Sono stato uno sciagurato, e adesso pago», mi disse una sera, a Palermo, cupo come un personaggio di Strindberg, al tavolo del ristorante dove cenava solo dopo una replica del *Mercante di Venezia*. Però, ecco: questo bilancio dei suoi fallimenti, delle sue dissipazioni, aveva bisogno di farlo con qualcuno, che lo ascoltasse, che gli dicesse «coraggio», che gli ricordasse com'era stato applaudito nel *Gabbiano*, nel *Riccardo II*, nella *Morte di Danton*.

L'INQUIETUDINE SOTTO LA MASCHERA

Non era, non era più, vanità istrionica: da tempo Santuccio era approdato alla coscienza del *vanitas vanitatum* e io lo ricordo distaccato, indifferente, la sera in cui, nell'82, gli era stato assegnato a Verona il Premio Simoni. Era invece bisogno di compagnia, un aggrapparsi ansioso a chi avesse ancora voluto ascoltarlo. «Temo la notte, perché mi porta insonnie e malinconie. Patisco la vita ma continuo a desiderarla; quando verrà la quiete?»

Più di una volta, quando parlo con un attore, mi smarrisco nel tentativo di capire quanto è sincero e quanto incida invece la sua abitudine di recitare. Formatosi su personaggi tormentatissimi, tragici, del teatro slavo e scandinavo, Santuccio si era certamente compiaciuto a recitare — anche a se stesso, come davanti allo specchio — la parte del *maudit* nella vita; e i media, negli anni in cui scoprivano il gusto del sensazionalismo, avevano dilatato quel ruolo, come avevano già fatto per un altro attore «bizzarro», Benassi. Gli archivi dei giornali sono pieni di ritagli sulle «sregolatezze» di Santuccio: le tempestose rotture con Lilla Brignone, gli scontri con attori e registi sul palcoscenico, le fughe, i disordinati amori, gli odi tenaci. E la droga, negli anni sessanta, quando la tossicodipendenza non era un problema, era un vizio.

Santuccio pareva stare al gioco, come se il suo narcisismo si esaltas-



se nella diversità, che del resto gli creava intorno l'alone pubblicitario della trasgressione. Chi lo conosceva bene, però, sapeva che nel suo intimo non recitava, che quella inquietudine era vera, sofferta. Che c'era alla base dei comportamenti esasperati di Santuccio un'insicurezza esistenziale, un'insoddisfazione di artista. E allora veniva fuori il segreto di Santuccio, la sua ferita nascosta.

LA SEVERA SCUOLA DEL PICCOLO

Chi altri era, il Santuccio di trent'anni, se non un provinciale di Varese, un impiegato di banca che recitava in una Filodrammatica, quando decise — primo strappo, prima trasgressione — di iscriversi all'Accademia Silvio d'Amico? E quanta strada doveva ancora percorrere, il giovane e aitante attore che pareva destinato ai ruoli facili del teatro naturalista e del *vaudeville*, prima di accostarsi con la dovuta pienezza e misura ai grandi testi classici, che non volevano le sue ridondanze recitative? Era un giovane dotato, impetuoso e generoso ma ancora in superficie, quello che Paolo Grassi, invitò nel '47 al Piccolo Teatro, e al quale Giorgio Strehler — che l'aveva avuto in una già mitica sua regia degli esordi, durante la guerra, all'Excelsior di Milano, nei *Piccoli borghesi* di Gorki — «spezzò poi le reni», costringendolo ad una dura disciplina, correggendogli i difetti, rivelandolo a se stesso. Ora, quanto costò in accanita disciplina, scorramenti e, anche, sotterranee ribellioni, quel sodalizio con Strehler, dal '47 al '52, accanto a Lilla Brignone — la donna della sua vita — e presto, dopo l'abbandono di Randone, con la responsabilità del primattore?

La sua fuga, il suo errare, le sue eclettiche e sregolate scelte, le sue sfide come regista, ma anche le sue nevrosi, i suoi tormenti, le sue «sregolatezze» avevano origine là, in quei burrascosi e forse troppo rapidi inizi. Ma ecco: col passare degli anni, l'imprevedibile, intrattabile, orgoglioso Gianni Santuccio — con quella sua maschera di *maudit* che forse, un po', aveva copiato dai suoi personaggi, Gaiev, Raskonnikov e «Riccardo II», ma anche Don Giovanni, Riccardo III, Macbeth — imparava l'umiltà essenziale dell'arte. Arrivava poco a poco ad asciugare la sua recitazione, ad evitare gli effetti per puntare all'essenziale, a scavare fino in fondo nei personaggi. Alla sua «sregolatezza» nella vita e nella carriera subentrava una dedizione austera, assoluta al Teatro. E nacque così l'attore esemplare di questi anni, che non chiedeva più nulla a nessuno e dava tutto ad ogni prova di palcoscenico: quello di *Finale di partita* di Beckett, del *Filottete* di Gide, dei *Giganti della montagna* di Pirandello con cui, già allo stremo, l'attore prese commiato l'estate scorsa davanti al mare di Erice, nella parte del mago Cotrone che riassumeva il suo destino. Resta adesso a noi, resta soprattutto ai suoi registi, Strehler e Costa, Squarzina e De Bosio, il dovere di serbarne il ricordo con quel calore umano che lui, ormai perduto nella landa beckettiana dove si aspetta Godot, mendicava con tutta la sua dignitosa alterigia. □



A pag. 64, Gianni Santuccio negli anni Cinquanta; in questa pagina, dall'alto in basso, Santuccio al Piccolo Teatro, nel 1973, con Giulia Lazzarini, nell'«Opera da tre soldi», che per un incidente occorsogli andò poi in scena con Domenico Modugno, e alle prove di «Servo di scena» con Umberto Orsini, 1980.

IL DECESSO MENTRE PROVAVA *NAPOLI MILIONARIA*

CAPRIOLI: CON PIRANDELLO IL SUO STRUGGENTE ADDIO

Gli esordi con Strehler, il successo a Parigi con il Teatro dei Gobbi insieme a Franca Valeri e Alberto Bonucci; poi una fortunata stagione cinematografica, anche come regista - Una schietta comicità napoletana che dalla Commedia dell'Arte approdava al vigore satirico di Molière.

FURIO GUNNELLA



Anche Caprioli ci ha lasciati; non lo vedremo in *Napoli milionaria* di Eduardo, commedia con la quale doveva fare stagione. Sappiamo quanto Luca De Filippo tenesse all'allestimento di questo testo del padre fra i più acri e risentiti, un atto d'accusa contro il denaro, la corruzione e il potere; e quanto contasse sulla presenza di Vittorio Caprioli nel cast per estrarre l'ironica, amara lezione degli illeciti traffici di guerra della famiglia Iovine. Ma Caprioli, un giorno di ottobre, non si è presentato al San Ferdinando, per una delle ultime prove. Una cameriera l'ha trovato ormai privo di vita nella sua camera dell'Hotel Excelsior. Morte d'attore, solo, in giro per il mondo. Davanti a notizie come questa, vien fatto di pensare all'eroismo oscuro dell'essere attore, uomo senza radici, nomade, applaudito per i personaggi che crea ma, in definitiva, solo.

«Macchiettista estroso e mordace»: così l'Enciclopedia dello Spettacolo — che gli dedica in tutto 22 righe, arrestandosi al '54, perché nessuno ha avuto finora il coraggio e la volontà di rifondarla — definisce Caprioli. Figuriamoci! È stato invece un attore di razza, fra i più grandi, perché spontaneo, erede del meglio della scuola napoletana (a Napoli era nato, nel 1921, ed era posticcia la maschera romanesca che s'era fatta ai tempi giovanili dell'Accademia Silvio D'Amico, quando aveva fatto banda con Gassman, Salce, Celi, Mazzarella) ma impastato, anche, dei caratteri più remoti della Commedia dell'Arte. Ed è stato — senza mai posare ad intellettuale, coltivando come un buon artigiano il suo estro napoletano — commediografo, regista, inventore soprattutto di un umorismo all'italiana che, nella memorabile stagione del *Teatro dei Gobbi*, tanto ha contribuito ad avvicinare il teatro e il cinema alla società che cambiava. Se oggi esiste in Italia un giovane teatro comico, in grado di tener testa allo stupido televisivo, e se qualcuno, fra i reclutati per il «video che ride», riesce a salvarsi dalla mediocrità (pensiamo a Villaggio, a Benigni, a Grillo), è perché negli anni Cinquanta e Sessanta ci son stati Fo, Durano, Parenti, Bonucci, la Valeri e, appunto, Caprioli. Fino alla fine degli anni Quaranta Caprioli

imposta una carriera «normale», con le compagnie di giro ch'erano appena sfiorate dalla nascente «regia critica»: la Carli-Racca, la Tofano-Solari e la De Sica-Besozzi-Gioi, alla cui insegna tratteggia però un patetico Nick in quei *Giorni felici* di Saroyan che mi piacerebbe rivedere in scena ad uso dei giovani. Strehler — che non è ancora «il Maestro», ma ha l'occhio sveglio — intuisce il potenziale comico, e satirico, che c'è dietro a quell'aspetto un po' molle, di Monsieur-Tout-le-Monde, e in quella malizia nascosta negli occhi a spillo di Caprioli. Lo chiama per la sua prima *Tempesta*, quella féérique, tutta sull'acqua, al Giardino fiorentino di Boboli, e ne fa un Trinculo da antologia; poi se lo tiene al Piccolo nel *Corvo* di Gozzi.

Ci siamo, Caprioli prende coscienza delle sue possibilità; segue un periodo di geniale «dissipazione» sur-Seine, nei teatrini e nelle caves parigine dove officiano la Greco, i Frères Jacques e Boris Vian. In ditta e in sodalizio affettivo con Franca Valeri, Signorina Snob della radio diventata maggiorenne, e con il sottile Alberto Bonucci, riesce a fare accettare dai francesi — è tutto dire — un nuovo tipo di teatro-cabaret satirico che prende il nome di Teatro dei Gobbi. Dovevano, i tre *bohémien*s, avere inventato, con le loro scenette ispirate dall'attualità del dopoguerra, abbondantemente gestuali, ricche di contraffazioni vocali, una sorta di esperanto teatrale perché con grande meraviglia di Montanelli, che dedicò loro uno dei suoi *Incontri*, di solito riservati ai grandi della terra — i francesi si divertivano senza ritegno. Intanto, a Parigi, Caprioli faceva del cinema, anche alimentare, per consentirsi il lusso di fare del cabaret e del teatro: ma di questa sua seconda carriera — che pure, come attore e regista — ebbe momenti importanti — qui non parleremo; qui ricordiamo l'attore di teatro. Davanti al Teatro dei Gobbi capitò la flemma inglese, s'infiammò il naturale ridanciano degli spettatori sudamericani. Finalmente, il pubblico e la critica italiani presero l'esatta misura della statura del «macchietista estroso e mordace» Caprioli; si resero conto che la sua *vis comica* era inversamente proporzionale al tranquillo aspetto di borghese smarritosi in palcoscenico. Da qui, da questo contrasto veniva la sua forza di attore, e dall'uso fine con cui faceva «esplodere» l'ironia dentro all'involucro «neutro» del suo fisico tozzo, sempre a un passo dallo straniamento nell'assurdo. Per dirla con una formula un po' facile, c'era lo spirito di Gogol, dietro l'apparente facilità della sceneggiata napoletana, o della farsa romanesca, con cui Caprioli abordava i suoi personaggi: ed è per questo che, anche nelle cose «meno nobili» da lui interpretate fu sempre attore di grande qualità. Il cinema se ne impadronì, nella stagione d'oro della «commedia all'italiana», e la televisione gli offerse buone occasioni, Shaw e Molière fra l'altro. Ma Caprioli era essenzialmente, e voleva restare, attore di teatro: aveva bisogno del pubblico, che «sentiva» come pochi, e che poteva dominare con quel suo modo di improvvisare dentro il testo, di reinventarsi ogni sera il ruolo. Il suo congedo è stato nella trilogia pirandelliana di Patroni Griffi per lo Stabile di Trieste: lo ricordiamo, umanissimo, geniale, nel padre di *Questa sera si recita a soggetto*. □

A pag. 66, Vittorio Caprioli in «Mercadet l'affarista» di Balzac. In questa pagina, Vera Vergani in «La Madonna» di Dario Niccodemi.

SI È SPENTA VERA VERGANI, LA PRIMA FIGLIASTRA

Di sera, a Procida s'accende un geranio...



Vera Vergani è scomparsa nella sua casa di Procida. Aveva 95 anni, e dal 1930 aveva abbandonato le scene per sposare il comandante di marina Leonardo Pescarolo.

L'avevo incontrata tre anni fa, a Roma, nella casa della figlia e del genero Giuliano Montaldo, dove passava i mesi invernali per poi tornare al «suo» mare, a Procida, nella sua casa con le finestre fiorite di gerani. La lasciai con la promessa, non mantenuta, di andare a trovarla a Procida. «Ma in maggio — mi disse — quando i gerani sono nel loro splendore». Inizialmente, era restia ad un'intervista: «Cosa devo raccontare? Ho già detto tutto a Parigi, e poi il Museo dell'Attore di Genova mi ha dedicato una mostra; e sono tanti anni che manco dalle scene, da quell'addio al vecchio Manzoni di piazza San Fedele, con *La figlia di Jorio* di D'Annunzio. Ah, lo sapeva, ma come fa lei, così giovane, a sapere queste cose?... Ah, il fotografo no, la prego, sono tanti anni che non voglio più essere fotografata...». Avevo portato con me un vecchio numero di *Comoedia*, con alcune pagine dedicate a lei e un ritratto in *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello. «Ah, la Figliastra! Quando l'abbiamo rappresentata per la prima volta al Valle di Roma, nel '21, è stata una serata storica. Pirandello per un momento ha avuto paura di tutti quei fischi e di una parte del pubblico che, violentemente toccato nella sua ipocrisia, reagiva furibondo, anche con gli insulti. Avevo già recitato Pirandello, ma con Ruggeri, nel *Piacere dell'onestà* e nel *Giuoco delle parti*; anche quest'ultima, il *Giuoco*, aveva avuto a Milano accoglienze difficili».

Poi, pian piano, la sorella di Orio Vergani, lo scrittore del *Corriere della Sera*, ricordò il suo debutto in teatro nelle *Disgrazie del signor Antenore* con Ferruccio Benini («Mi chiamavo allora Vera Podrecca, col nome di mio zio, il marionettista del Teatro dei Piccoli, che lavorava all'Odescalchi, quella sala che rilevò Pirandello per il suo Teatro d'Arte»).

Fu poi primattrice giovane nella famosa compagnia di Talli, il direttore più importante e temuto del momento, e successivamente con Ruggeri. Ma gli anni più belli furono quelli del suo sodalizio con Dario Niccodemi, lo scrittore teatrale che dal 1921 la diresse, oltre che nei *Sei personaggi*, in *Ciascuno a suo modo* (era sia Delia Morello che la Moreno) e nell'*Amica delle mogli*. Il debutto era avvenuto il primo marzo del '21 con *Romeo e Giulietta*, a fianco di Luigi Cimara e Luigi Almirante, e oltre ai testi di Niccodemi aveva interpretato opere di Chiarelli e di Di Giacomo, di Lopez e di Sem Benelli e *Il problema centrale*, parodia di Fracarroli che prendeva in giro il teatro di Pirandello. Nel cinema era stata diva del muto a fianco di Tullio Carminati e Nerio Bernardi, i bellissimi divi di quel tempo.

Fabio Battistini

DAPPORTO IL GIANO DELLA RIVISTA



Si è spento, stroncato da un infarto, anche Carlo Dapporto, il «Giano» della rivista, con la faccia della stilizzata e ironica macchietta petroliniana di *Scettico blu* (nell'eleganza dell'eterno frac), e quella baffuta dell'ingenuo e pedante Agostino. Figlio di un modesto calzolaio, aveva fatto di tutto: prima l'imitazione di Charlot in un circo, nel '27; poi il cantante ballerino di tanghi argentini (al *Savioli* di Riccione, col nome di Pedro). Dopo l'avanspettacolo con la Compagnia D'Arys-Campanini (con Carlo aveva ricreato la coppia di Stanlio e Ollio), nel 1941 l'incontro con Wanda Oriris, in *Sognare insieme*. Dal maliardo in frac (*Copacabana*, *L'isola delle sirene*, a fianco della Wanda, nel 1950), con Elena Giusti nella rivista di Galdieri *Buondi zia Margherita*. «Quasi per caso — ricordava spesso — entrando in scena con un paio di baffi smisurati, improvvisai una parlata piemontese che avevo ereditato da mia madre: ed ecco Agostino».

Dopo *Baracca e burattini* con Lauretta Masiero, il musical di Garinei e Giovannini *Giove in doppiopetto*: con lui c'era Delia Scala, una partner ideale. La TV l'aveva reso celebre spazzando di colpo il vecchio mondo dell'avanspettacolo e Dapporto aveva ripreso il repertorio teatrale di Govi (*Pignasecca* e *Pignaverde*) e aveva sostituito le soubrettes del buon tempo con Rita Pavone (*Risate in salotto*, di Polacci), Paola Quattrini (*M'è cascata una ragazza nel piatto*), Milla Sannoner (*Un papà perfetto*). Poi la grande affermazione, il Nastro d'argento, per la sua interpretazione del vecchio, nel film *La famiglia* di Scola. F.B.

In questa pagina, Carlo Dapporto in «Signore e signori» di Amurri e Jurgens, TV, regia di Eros Macchi; a pag. 69, Olga Villi e Ernesto Calindri in «La dama di cuori», 1951.

CI HA LASCIATI L'ANIMATORE DEI LEGNANESI

Musazzi, dilettante di genio della razza di Plauto e Ruzante

Il teatro dialettale ha perduto Felice Musazzi, fondatore, capocomico e regista della famosa compagnia teatrale dialettale *Legnanesi*. Musazzi se n'è andato in agosto, da mesi era gravemente malato di un tumore alla gola. Diceva di sé, modestamente: «Sono un dilettante. Fino alla pensione, nel '68, ho lavorato alla «Franco Tosi» di Legnano. Non chiedetemi come sono arrivato al successo: non lo so».

È vero: Musazzi, nello scrivere le sue sgangherate, genuine e perciò geniali commedie di rinchiera, mai si era posto dei problemi di estetica teatrale. Ed aveva fatto bene. Guai, avrebbe perso l'innocenza, e con l'innocenza la vena. Anche quando, anni fa, nel recensire *Lasciate che i pendolari vengano a me...*, la critica si era lasciata travolgere dagli stessi entusiasmi di Arbasino e Fellini, e aveva scritto che nel recitare dei «Legnanesi» si trovavano tracce dell'antica farsa cavaiaola, della risata sgangherata di Plauto, della beffarderia rusticana del Ruzante. E Musazzi, frastornato: «O mi, signur... Davvero noi «Legnanesi» siamo tutte quelle cose lì?».

Lo erano. Dietro l'aria dimessa della loro rivista da Oratorio per soli uomini (ma anche il teatro da oratorio è autentico teatro popolare, sosteneva Diego Fabbri, che aveva cominciato a scrivere i suoi primi testi, adolescente, per un teatrino dei preti di Forlì), c'era nei «Legnanesi» la realtà innegabile di una comicità sanguigna e contagiosa, poggiata sulla comunicabilità del dialetto, sulle virtù parodistiche del travestimento, sugli umori espressivi della gente del popolo.

Tanto che dal loro oratorio (dove le donne, per decisione dell'allora cardinale Schuster, non potevano entrare, ragion per cui Musazzi e compagni s'inventarono anche le parti femminili), i «Legnanesi», in irresistibile ascesa, conquistarono prima l'hinterland milanese, poi i teatrori di Milano, come l'Odeon, dove avevano trionfato i denti e il turbante della Osiris, e infine nel '72 il Sistina di Roma, tempio del romanesco assurdo, per loro merito, alle delizie del meneghino del Carlin Porta. Per scaramanzia, quando avevano esordito al Sistina, Musazzi aveva fatto affiggere nel foyer un cartello con su scritto: «Se non riuscite a capire il nostro modo di parlare, fate conto che il nostro sia un teatro impegnato».

Dopo quarant'anni di palcoscenico, era venuta addirittura la consacrazione internazionale, sotto forma di invito, 1983, ad andare a recitare a Parigi.

E allora sì, il caro Musazzi aveva cominciato a capire che forse «l'aveva fatta proprio grossa», che c'era forse un po' di Molière, s'intende in salsa padana, nelle invariabili ed immortali disavventure della «sciura Teresa», il personaggio che aveva inventato *en travesti* sulle tavole dell'oratorio, e della sua figliola, la sempre nubile e strabiliata Mabilia, che l'ex operaio Tony Barlocco aveva impersonato con verve, finché era stato portato via anche lui da un tumore.

Musazzi continuò a pensare fino all'ultimo al teatro, alla sua secca, astuta, stanca, lunare «sciura Teresa», alle figurine del suo piccolo mondo antico: abitanti dei cascinali dell'Olonna, scapigliati di paese, pendolari, frequentatori di bocciofile e di balere, affabulatori, camminanti. Scriveva e riscriveva le battute della nuova rivista, la ventitreesima, *Va là, tranvai*. Era sempre lo stesso copione, quello della commedia umana; e lo aiutava a tenere ancora un po' lontana la morte. Intorno all'ex dipendente della «Tosi» Felice Musazzi, stregato dal teatro, dovevano essersi adunate adesso le ombre di Plauto, del Ruzante, del Petito, di Petrolini. Sarebbe bello pensare che anche senza di lui *Va là, tranvai* andrà in scena. Ma temiamo che sia un sogno. Come si fa, senza la «sciura Teresa»? U.R.

LUPI, ATTORE DELLA SOBRIETÀ

ROMA - L'attore Roldano Lupi è morto nel mese di agosto all'ospedale Villa San Pietro, dove era ricoverato da tempo. Era nato a Milano l'8 febbraio 1909. Lupi (il suo vero nome era Squassoni) dopo gli studi all'Accademia filodrammatica, cominciò l'attività teatrale con la compagnia di Ruggero Ruggeri durante l'ultima guerra. Nel '43-'44 passò nella Compagnia Za-Bum. Nel '47 fu con la Compagnia di Carlo Ninchi e, quindi, nel '51-'52, con quella del Teatro Nazionale. Dopo essere stato Davide in *Processo a Gesù* di Diego Fabbri (1955) partecipò alle riprese milanesi di *Tè e simpatia* di Anderson.

Lupi è stato un attore dotato di rilevante presenza scenica e versatilità, ma, soprattutto, va ricordato per le sue interpretazioni sobrie, asciutte e «moderne». Quando nel '41 passò al cinema esordendo nel film *Sissignora* di Poggioli, ridusse la sua attività teatrale a partecipazioni straordinarie, preferendo, tra gli altri, gli spettacoli all'aperto, come la *Medea* di Euripide al Teatro romano di Ostia (1943), dove sostenne la parte di Giasone, o il Cri-

stoforo Colombo di Claudel al Parco di Nervi (1952).

Intensissima è stata, negli ultimi anni, la sua attività radiofonica e televisiva, ed intensa fu pure quella cinematografica, successiva all'esordio citato. Fra le sue interpretazioni vanno almeno ricordate il cappello del prete, Malla, L'edera e il testimone con la regia di Pietro Germi. C.P.

BELGRADO - Mira Trailovic, importante personalità del teatro mondiale e jugoslavo, è morto la scorsa estate in seguito ad una lunga malattia. Da tempo direttore dell'Atelie 212 e del Bitef (Festival internazionale del teatro di Belgrado) Trailovic era nato nel 1924 a Kraljevo, in Serbia. Fra i premi ricevuti, si ricorda il Premio Joakim Vujic, per la sua attività di promozione del teatro in Serbia.

ROMA - È morta nel mese di luglio presso la casa di cura San Feliciano la scrittrice Paola Masino. Nata a Pisa 81 anni fa, la Masino era stata per lungo tempo al fianco di Massimo Bontempelli con il quale condivise l'esperienza della rivista «900». Negli anni trenta aveva pubblicato romanzi dal taglio fantastico come *Monte Ignoso* (1931), premiato con la medaglia d'oro del Viareggio. Era noto il suo interesse per il teatro.

VILLI: DALLA PASSERELLA AI CLASSICI

L'ala nera della morte sul *Lago dorato* di Olga



Olga Villi ha un grande successo in *tournee* accanto a Ernesto Calindri, nel *Lago dorato*, una piccola, deliziosa commedia dell'americano Thomson messa in scena da Luigi Squarzina. Ma una sera l'attrice ha un malore. Un male insidioso, che richiede accertamenti. Tocca a quel ragazzaccio di Calindri (ottant'anni, ma la salute e gli entusiasmi di un ventenne) rincuorare la compagna di lavoro: «Non è nulla, Olga, un po' di riposo e si ricomincia». La sfida dei due meravigliosi, teneri vecchietti che nella commedia di Thomson, di fronte al «Lago dorato» della terza età, si scambiavano promesse d'amore e di futuro, avrebbe dovuto essere anche la sfida dei due attori che, insieme, avevano «ricominciato» un sodalizio affettuosamente approvato dal pubblico, che l'anno prima li aveva applauditi in un Molière, *Le donne saccanti*, dove lei teneva il ruolo spigoloso di Filaminta. Ma le parti, nella vita, si invertivano: nella *pièce* di Thomson lui, Norman, aveva l'aria musona e malinconica di uno che stava per abbandonare la partita mentre lei, Ethel, era l'angelo del focolare che non invecchia, la buona, domestica fata che fa coraggio al suo uomo dai capelli bianchi, e se ha delle malinconie o degli acciacchi al massimo li confida agli uccelli del lago o alla bambola di pezza della sua infanzia. Nella realtà, invece, è stata Olga a dover abbandonare la partita, colpita dal male che l'avrebbe poi torturata per mesi. Olga Villi (nome d'arte, all'anagrafe Olga Villani, nativa di Suzzara) se n'è andata da gran signora, in silenzio, avendo accanto il marito, imprenditore genovese. Una villa a Rapallo ha custodito, dietro le imposte socchiuse, la storia segreta di questo addio alla scena e alla vita. La bellezza di Olga Villi, quella che l'aveva prima trasformata in *filles fleur* sulle pedane delle sfilate di mode e poi — anni Quaranta — sulle passerelle della rivista, dove Riento, con la sua faccia come di gomma, Macario, con il suo ricciolo, Taranto, con la sua paglietta, ma anche una Magnani non ancora straziata dal dolore di *Roma città aperta*, un Sordi alle prime armi ed un Rossano Brazzi non ancora *latin lover*, cercavano di farci dimenticare la guerra.

La sua bellezza smagliante e dolce, quel dono fresco di simpatia che mai sarebbe appassito destinavano Olga alla rivista, anche quando — finita la guerra — il teatro risorse dalle macerie. Un destino segnato? Il piano inclinato del musical, che veniva dall'America, e della commedia brillante, importata dal Boulevard parigino? Così sarebbe stato se Olga, la smagliante, lungilinea Olga, non avesse avuto intelligenza, sensibilità e ambizione da vendere. Se ne accorsero Visconti, che vide in lei una figurina di Anouilh e la volle come Ismene in *Antigone*, Stoppa e la Morelli, che la presero in compagnia quando allestirono *Arsenico e vecchi merletti* di Kesserling, e Strehler, che nel '48 se la portò al Festival di Venezia come Armilla nel *Corvo* di Gozzi.

Gli anni Cinquanta e Sessanta furono, per la Villi, un maturare come giovane attrice e poi un affermarsi — senza scarti e scossoni — come primadonna che mai tralignò nel divismo mattatoriale. Avrebbe potuto, giocando sulla bellezza e sulla classe, costruirsi un personaggio sofisticato, preferì sempre proteggere la propria ascesa con la discrezione e la modestia. E seppe sempre alternare giudiziosamente i ruoli, recitare il suo Anouilh e il congeniale (perché «elegante» come lei) Giraudoux, Plauto e Shaw, Shakespeare (quello solare delle *Allegre comari*) e Pirandello (Ise, ruolo temibile, nei *Giganti della montagna*).

Quanto ha lavorato, col suo sorriso alla Grace Kelly, la tenacissima Olga! L'elenco delle sue interpretazioni abbraccia buona parte del repertorio del teatro italiano di questo secondo mezzo secolo; e soltanto negli anni Settanta — ragioni private, dispiaceri, il diritto a vivere la propria vita di sposa e di madre — aveva registrato alcune battute d'arresto. Poi, però, era tornata in Olga, irresistibile, la voglia del palcoscenico, mentre la televisione la scopriva (*Come le foglie* di Giacosa) e riparava così alle trascuratezze del cinema, dove (se si eccettua la partecipazione a *Signore e signori* di Germi), il suo talento non era stato adeguatamente riconosciuto.

E così, ecco che la ragazza di Suzzara che aveva debuttato con Rabagliati in una rivista di Galdieri ha potuto lavorare, apprezzata, con i più grandi registi, recitare accanto a Gassman, Foà, la Proclemer, Santuccio (in *Tavole separate* di Rattigan) e Trieri (*Tè e simpatia* di Anderson, un successo). Così Olga Villi ci ha regalato tanto non ostentato, sincero amore per il teatro. N.F.

LA SCOMPARSA DI ELSA VAZZOLER

All'appuntamento che tutto il Teatro italiano si darà, in pompa magna, nel '93, per il bicentenario della morte di Goldoni, mancherà una primadonna goldoniana: e sarà un gran peccato. Elsa Vazzoler se n'è andata dolcemente nel sonno, un giorno di agosto, alle soglie dei settant'anni; e avrebbe anche potuto riposarsi un po', dopo quasi mezzo secolo di palcoscenico. Ma all'età, la Mirandolina più genuina che abbia avuto la nostra scena, continuava a non pensare, soprattutto dopo che registi come Squarzina e De Bosio l'avevano affettuosamente riproposta. Né noi ci accorgevamo che il tempo passava: un po' appesantita la figura, più pieno il volto tizianesco e patinata d'antico la chioma bionda; ma bastava che fosse, là in scena, una delle donne dell'immenso teatrino goldoniano (le aveva fatte o rifatte tutte: la Marcolina del *Sior Todero*, la Cecilia della *Casa Nova*, l'Orsetta delle *Baruffe*, la Lucrezia delle *Donne gelose* oltre, s'intende, la Mirandolina) ed ecco che sprizzava ancora vitalità, malizia e seduzione, come una *puta* di un campello. E pensare che veneziana (diciamo sottovoce) la Elsa non era, essendo nata a Treviso, dunque sulle sassose Prealpi tra il Brenta e il Piave, dove le donne non son certo maliziose e ciacolone come le veneziane. Ma a Venezia, dopo il liceo, era venuta ad imparare l'arte, e per veneziana di pura schiatta — con quella sua avvenenza da dogaresa — l'aveva presa il pubblico del primo dopoguerra, avanti al quale s'era presentata nella compagnia di Memo Benassi prima e di Giulio Stival (il povero Stival morto a cinquant'anni in un incidente sulla Milano-Torino), per poi essere, lacrimosissima pia donna, accanto ad Emma Gramatica nel *Pianto della Madonna* di Iacopone da Todi. Parve dopo — e siamo al finire degli anni Quaranta — che Anton Giulio Bragaglia la strapasse per sempre al suo destino goldoniano, scritturandola in drammi di O'Neill, ch'era allora da noi tardivamente scoperto (*Per sempre*) e di Rosso di San Secondo (*Lo Spirito della morte*), che entrava invece in eclisse. A quel tempo, indiatolata trentenne, tentò anche la rivista, ed eccola sulla *Bisarca* di Billi e Riva, i nostri Crik e Crok autarchici, eccola nella *Cavalcata di mezzo secolo* con Nino Taranto, quello della paglietta e dei roteanti occhi a pesce.

Ma l'avvocato Goldoni, in tricorno e bautta, le aveva dato *rendez-vous* in qualche segreto campello; e per definitivamente sedurla le apparve sotto le mentite spoglie di Cesco Baseggio, col quale Elsa fece affiatatissima compagnia per molti anni, in un'orgia di spettacoli del grande repertorio goldoniano, dai *Rusteghi* alla *Locandiera*; ma con scorribande nel fiesco *Carlo Gozzi* di Renato Simoni, nello scespiriano *Mercante di Venezia* (dove fu la virtuosa Porzia) e, tra chiaroscuri crepuscolari, nella malinconica *Famegia del santolo* di Giacinto Gallina, che Squarzina avrebbe poi ripreso, anche per renderle omaggio.

Dire degli anni Cinquanta e Sessanta di Elsa Vazzoler vorrebbe dire navigare nell'arcipelago del repertorio goldoniano, che ha anzi — come sappiamo — la vastità di un mare aperto. Basterà ricordare che l'amore per il suo Goldoni l'aveva portata ad arrischiare anche con commedie dimenticate, come *I chiassetti del Carneval*, o sia chi la fa l'aspetta; e che si era misurata anche con la parlata plebea del Ruzante. Non senza impegnativi cimenti nel classico (*l'Aminta* del Tasso, il *Torquato Tasso* goethiano) e deliziose cesellature di fantesche molieriane, nel *Tartufo*, nel *Malato immaginario*, nel *Borghese gentiluomo*. Recitava col cuore, col sangue, con tutta se stessa, con un inesauribile carica vitale. Tanto che non sembra irriverente ricordala così, viva. N.F.

FOYER

FABRIZIO CALEFFI



Con faccende come queste, Maestro, è meglio usare il tagliacarte o il tritacarne?
 — Beh, bisogna far le prove: se sgorga sangue dalla pagina...
 — Equivale ad aspettarsi di cavar sangue dalle rape?
 — È un'impertinenza?
 — Con i suoi sarcasmi, Maestro...
 — Ho sentito bene? Hai detto «miasmi»?
 — Volevo dire: fantasmi. Questi fantasmi.
 — Bravissima, piccola cara, bravissima!

(Dai Dialoghi tra una Vergine e il Commediografo)

IL LIDO DEI PESCI LOQUACI

«Sciogli / il costume di lana / blu con riga bianca / e assorbi / del sole del Lido / quanto ti dice / la pubblicità» (Goffredo Parise).

Lido di Venezia, luglio 1989: professione-comico, seconda edizione. Trattasi di manifestazione (con gara) di cabaret al teatro La Perla, laddove s'usano proiettare pellicole durante il festival del cinema (vedi più in basso... di così). In sala, molta gente elegante, vestita alla penultima moda. Sul palco, un sospetto diffuso sotto alle luci soffuse (o viceversa): lontani dall'acquario televisivo, i nuovi comici non sono destinati a diventar pesci, muti & verbosi, verbosamente silenziosi? E i conduttori, dai volti noti e dai sentimenti sempre più confusi? Il lodato e spesso lodevole Chiambretti, per esempio, trova il modo di mettere alla berlina, insieme al pubblico «comune», anche Ugo Volli, coinvolto in un giochino scemo dove la stupidità, creduta falsa, vien presa per autentica intelligenza. L'ideatore Gaber, ragazzo di Porta Romana/Porta Romana bella, porta bene i suoi anni. È tutto da Venezia, come dicono gli araldi dei Tiggi? No, ci torneremo tra poco. Intanto: linea a New York.

WARHOL VS. MCENROE: TIE BREAK

«Rembrandt non avrebbe potuto permettersi un Rembrandt» (Joseph Heller).

Andy Warhol, invece, poteva permettersi tutto: anche di non scrivere niente nel suo diario, rendendolo tuttavia d'irresistibile lettura. Ora uno scrittore dal cognome tennistico pubblica su *Mirabella*, nuova, aggressiva rivista di moda, *The faux diaries*, una brillante falsificazione delle memorie warholiane uscite ora anche in Italia. Ci risiamo: chi è più «falso» tra Warhol l'Impassibile e McEnroe l'Ironico? E che ne sarà delle Ombre Citate, protagonisti-comparsa della contemporanea «commedia dell'arte contemporanea»? *Sex, lies and videotape*, come intitola il fortunato film di un esordiente nordamericano premiato a Cannes: sesso, bugie, immagini... Mentire non è più un modo di proteggere una verità nascosta, ma una maniera, o la sola maniera, d'individuare la realtà.

VENEZIA, CITTÀ INDOLENTE

«... la guerra continua...» (Maresciallo Badoglio).

Al festival di Venezia, proiezione dell'«attemississimo» film di Nanni Moretti *Palombella rossa*. Il suo alter ego Michele gioca a pallanuoto, il regista a pallanuoto. Casuale la data di proiezione, l'otto settembre? O significa che saremmo una generazione perduta, i figli della rotta? Non dei fiori, non delle stelle? E davvero tanto fuori rotta? Ma chi, se non chi l'ha cominciata (male), ha perso la lotta? Quanto rigore sprecato, Nanni! E il tuo Michele sbaglia il rigore del possibile pareggio: già, chi non poteva governare nemmeno con il 51 per cento, figuriamoci se riesce a pareggiare... Per il resto, premiato con il leone il belante *Città dolente*, made in Taiwan, come i falsi Cartier. Dalla Fondazione Cini, Hogarth dipinge la Musa Comica: perché non farne il logo del prossimo festival?

Nell'illustrazione: gli Spettat(t)ori dei Tempi, *Journal* secolo XX, con Hogarth, Strawinski (*La carriera di un libertino*), Parise e il Cugino G. a teatro.

TAXCO-MEX

«Quasi tutti abbiamo un angelo custode, per questo ci muoviamo così lentamente» (Jane Bowles).

Taxco, a sud di Ciudad do Mexico: a due passi dallo zocalo, la piazza principale ombreggiata di lauri d'India, in una chiesetta va in scena uno spettacolo di autentica, poderosa teatralità. Un gruppo di ragazzini prova una recita scolastica accanto ad un feretro coperto da un drappo viola; alle loro spalle, fa da quinta la teca di un beato dalla mascella retta dal buffo, patetico foulard da mal di denti imposto a chi soffre di mal di morte. Eppoi, a Chichicastenango, in Guatemala, la sontuosa tragicommedia di un matrimonio indio, tra sacerdoti e curanderos, subito seguito da un funerale; al cimitero, i viventi dialogano fittamente con l'aldilà accucciato nelle tombe color gelato.

Anche il cinema, a sud di Hollywood, riacquista la forza mitica della sua semplicità: vedere *Indiana Jones e l'ultima crociata* a Oaxaca non è come azzuffarsi a un'anteprima veneziana. Tra l'altro, posso darvi un'anticipazione-scoop: volete sapere quale sarà la prossima avventura di Indy, dopo aver cercato l'arca perduta, il tempio maledetto e il santo Graal? Partirà alla caccia dello Spirito di Nannimoretta.

PROGETTO DRAMMATURGIA RICORDI

Nasce una nuova sfida a sostegno della drammaturgia contemporanea

RICORDI TEATRO

POSIZIONE DI STALLO
ovvero
IL GIOCO DEI RE

una partita senza intervallo
PAVEL KOHOUT



G. RICORDI & C. S.p.A. - Via Berchet, 2 - 20121 MILANO - Tel. 02/8881

VOLUMI PUBBLICATI:

1. Manlio Santanelli
«L'aberrazione delle stelle fisse»
2. Edvard Radzinskij
«Una vecchia attrice nel ruolo della moglie di Dostoevskij»
3. Pavel Kohout
«Posizione di stallo» ovvero Il Gioco dei Re

IN REPERTORIO I SEGUENTI AUTORI:

Sandro Baijani, Gabriel Barylli,
Enzo Cormann, Aleksandr Galin,
Odon von Horvath, Pavel Kohout,
Liudmila Petrushevskaja,
Aleksandr Polamysev, Edvard Radzinskij,
Mark Rozovskij, Manlio Santanelli,
Peter Turrini, Aleksandr Vampilov

L'ATTIVITÀ COMPRENDE LA PUBBLICAZIONE
DI TESTI E LA PROMOZIONE PRESSO I TEATRI

HANNO DETTO

«So che posso essere molto brava se vengo stimolata, cadere nella routine se una cosa non mi convince fino in fondo, essere pessimista, se il personaggio è sbagliato. La mia bravura dipende sempre e soprattutto dal fatto che ci sia, a guidarmi, un regista autentico».

OTTAVIA PICCOLO - Stampa Sera

«Trascorro giornate intere a leggere i copioni che mi arrivano e mi è sempre più difficile trovare un testo italiano che si adatti ad essere messo in scena. Il fatto è che non si può scrivere il teatro a tavolino e i nostri autori nelle sale non si incontrano mai. Il repertorio italiano prevede quasi esclusivamente atti unici, ma quelli riuscirebbe a scriverli anche chi di teatro non si occupa mai».

ROSSELLA FALK - Il Giornale

«Quella del teatro è una barca così fragile che se non c'è qualcuno che ne assume il comando rischia di andare a fondo».

LUCIO ARDENZI - Stampa Sera

«In verità, Strehler è un tipico artista di Stato. La sua ideologia coincide sempre con l'ideologia dominante in quel certo momento storico: da Brecht e dallo straniamento è passato a Goethe e all'identificazione».

FRANCO CORDELLI - Europeo

«Gli attori sono l'immagine, la faccia, la maschera della cultura nazionale. Il fatto che vengano estromessi nelle produzioni televisive o cinematografiche italiane determina una progressiva cancellazione dell'identità nazionale».

IVANA MONTI - La Stampa

«Mi va di essere riamato dal pubblico, di riaccattarmi, come ai tempi di Puccini, di interpretare un bel protagonista, non decrepito. Sono stanco di "ammorbidirmi". Vorrei un ruolo legato al concetto di teatro che avevo un tempo, da principiante, affascinato da certe atmosfere piene di allegria, di brividi, di giovinezza».

GABRIELE FERZETTI - Il Messaggero

«Non ho voluto nessun riferimento storico o ambientale proprio per sottolineare l'universalità di Woyzeck. Nel suo calvario, nel suo sacrificio, nel suo percorso iniziatico io vedo oggi chiari riferimenti cristologici. Il povero soldato Woyzeck forse ci salverà».

MARIO MARTONE - Corriere della Sera

«Il teatro inglese è attualmente quello più florido, dal volto umano e sorridente che riesce a satirizzare e testimoniare con ironia tic e manie».

SERGIO FANTONI - Il Giorno

«Di Eduardo ricordo la severità, soprattutto, il gelo delle prove. Ma era giusto così. A teatro, si gioca, ma seriamente».

VITTORIO MEZZOGIORNO - Il Giorno

«Non sopporto chi vomita battute una dopo l'altra, senza interruzione, e chi si lascia tentare dai gusti del pubblico e fa cadere la comicità, l'ironia ad un livello televisivo. I maestri dell'ironia oggi sono davvero pochi, eppure ogni epoca ha bisogno di fustigatori, anche la nostra in cui tutto viene travolto dalla frenesia e non c'è più spazio per la grande scienza, per la meditazione».

FRANCA VALERI - Il Giornale

«Amleto è stato un desiderio lungamente inseguito, una passione che ha atteso anni prima di essere soddisfatta, tanti anni davvero. E alla fine in palcoscenico — o forse dopo ogni replica, perché è dopo lo spettacolo che mi rendo conto del piacere provato — un piacere tremendo, immenso».

GERARD DESARTHE - Il Messaggero

«Se muoio in Bottega, non fasciatemi stretto, lasciatemi la possibilità di finire di porgere il mio gesto. Sono sicuro che ne avrà necessità».

VITTORIO GASSMAN - Corriere della Sera

«L'attore è un violino da accordare, è come uno strumento musicale, particolarmente sensibile e richiede una sofisticata manutenzione. Il teatrante non deve stancarsi di farsi sentire. Noi abbiamo voce sino a cent'anni, non invecchiamo mai».

GIULIA LAZZARINI - Il Giornale

«Cosa può fare l'università per il teatro? Ho sempre pensato che le facoltà umanistiche, attraverso le varie discipline dello spettacolo, possano anzi debbano insegnare a saper guardare lo spettacolo, trasformando i propri studenti in spettatori culturalmente agguerriti e consapevoli delle complesse componenti dell'evento teatrale. Ritengo anche che a un livello più specialistico l'università, quando disponga di docenti preparati, possa formare un ristretto numero di studenti a descrivere uno spettacolo, facendone in qualche modo gli aspiranti critici teatrali di domani. Penso infine che l'università possa insegnare a qualche discepolo dotato a riscrivere per così dire, lo spettacolo. Possa cioè avviarlo alla professione del drammaturgo».

GUIDO DAVICO BONINO - La Stampa



Con Sanguineti e Tiezzi nell'Inferno di Dante

COMMEDIA DELL'INFERNO, un travestimento dantesco, di Edoardo Sanguineti. Regia (ironico-ossessiva) di Federico Tiezzi. Scena (simbolica) di Manola Casale. Costumi di Pasquale Grossi. Colonna sonora (eccessiva) di Sandro Lombardi. Con Sandro Lombardi (in netto rilievo), Marion D'Ambrurgo (eclettica), Giovanni Fochi, Nicoletta Corradi, Mario Grossi, Adonella Monaco, Enrico Palini, Nadia Ristori, Stefano Peruzzo, Cristina Sanmarchi. Produzione I Magazzini - Consorzio Teatro Metastasio di Prato.

Il progetto è ambizioso: tre anni per mettere in scena la *Divina Commedia*. La prima tappa si è conclusa con la realizzazione, al termine di un lungo lavoro di laboratorio, della *Commedia dell'Inferno*, un adattamento del poema dantesco operato da Edoardo Sanguineti. Il testo proposto consiste in una scelta di episodi tratti dal poema, interpolati con brani di varia provenienza, tra cui spiccano, in apertura, i commenti di Boccaccio e Benvenuto da Imola sulle motivazioni che spinsero Dante a concepire l'opera e a scriverla in volgare. L'ingresso nel regno dell'oltretomba è preparato proprio dalla recitazione che due personaggi, tra il clown e l'imbonitore, offrono di tali commenti, e di alcuni stralci della *Vita Nova*. I due attori si riveleranno subito dopo essere lo stesso Poeta e Virgilio che, indossando un casco da speleologo, illumina in modo alquanto «terreno» la via da seguire.

Dal momento del Prologo fino alla chiusa, il pellegrino e la sua guida scompariranno per vestire i panni di alcune anime, e il ruolo di interlocutore diretto dei dannati sarà assunto dal pubblico presente in sala.

I lamenti delle ombre e rari interventi di demoni rumorosi e beffardi prendono corpo su una scena vagamente costruttivista, formata da un'area semicircolare sovrastante un praticabile a forma di croce, posto a sua volta sopra una zona di sabbia, che si muta nel fango delle Malebolge. L'azione è accompagnata da colonna sonora che passa dal canto provenzale ad un assordante frastuono di grida e boati; da canti popolari, anarchici e tibetani

alle filastrocche dei cantastorie e persino ad un interminabile OM corale. La musicalità impera anche nei moduli recitativi che tuttavia accolgono, tra svariate forme, momenti maggiormente accademici.

Alle citazioni e manipolazioni testuali di Sanguineti fanno eco le continue citazioni plastiche e foniche di Tiezzi: nello spettacolo emergono tracce del Living, di Ronconi e di Kantor; dalla mimica degli attori occhieggiano gli insegnamenti di Orazio Costa e del teatro dei pupi; Beckett è sempre in agguato. E forse è proprio in questa sovrabbondanza di modelli ispiratori il limite di un'operazione per il resto di alto impegno. *Federica Mabellini*

I teoremi di Marivaux secondo Patroni Griffi

LE FALSE CONFIDENZE (1737), di Marivaux. Regia (lineare) e traduzione (asciutta) di Giuseppe Patroni Griffi. Scene (neoclassicismo sontuoso) di Aldo Terlizzi. Costumi (splendido settecento) di Gabriella Pescucci. Con (al meglio e affiatati): Mariano Rigillo (Dubois), Laura Marinoni (Araminta), Giovanni Crippa (Dorante), Franco Acampora (Rémy), Rossella Testa (Marton), Laura Visconti (madame Argante), Carlo Danilo Nigrelli (il Conte), Marcello Dossati (Arlecchino). Coproduzione La Versiliana e Festival delle Ville Vesuviane.

Autore non facile da rappresentare e in sospetto di «futilità», Marivaux ha avuto quest'anno, tra luglio e settembre, una sorprendente fortuna sui nostri palcoscenici.

A dare l'avvio a questa riscoperta è stato Giuseppe Patroni Griffi con *Le false confidenze*, in uno spettacolo di ottima resa, che ha inaugurato il Festival della Versiliana.

Nello splendido scenario neoclassico di Aldo Terlizzi — tra colonne di marmo nero con capitelli corinzi in oro e un sobrio arredamento in stile, ideati in modo da consentire agili cambiamenti a vista — si è svelata, tra logiche deduzioni e tocchi liri-

ci, la sorpresa di un amore insospettabile: Araminta, bella e ricca vedova a cui si vuole fare sposare un noioso Conte, si accorge di essere innamorata di Dorante, giovane di umile condizione, del cui sentimento nei suoi confronti era stata avvertita dall'astuto servo Dubois.

In questo svelamento progressivo e inesorabile del sentimento amoroso sta tutta l'arte di Marivaux, precursore di Freud nell'analisi del comportamento umano sotto l'effetto dell'amore, vincente anche quando sono in gioco le leggi delle convenienze sociali e dei privilegi del censo. Il regista ha impresso allo svolgimento degli eventi un ritmo e una linearità tali da farli sembrare logici passaggi della dimostrazione di un teorema. Tutto appare chiaro fin dall'inizio allo spettatore ma non ai protagonisti che vivono fino all'ultimo nell'incoscienza, mossi come burattini di legno dalle mani del servo Dubois.

È questa «incoscienza» il tratto che distingue l'interpretazione di Laura Marinoni nel ruolo di Araminta: l'attrice rende con naturalezza e, nel contempo, con piglio sicuro la figura della ricca vedova che all'improvviso e solo alla fine si accorge di quello che la sua mente non voleva ammettere. Con altrettanta misura è reso il timido Dorante di Giovanni Crippa, mentre la sottile doppiezza di Dubois è interpretata con la consueta finezza da Mariano Rigillo. *Anna Luisa Marre*

Il Verlaine-Rimbaud di un Testori proibito

VERBÒ (Verlaine-Rimbaud) scritto (a tesi, letterario) e diretto (regia figurativa, essenziale) da Giovanni Testori. Con Franco Branciaroli (intenso) e Giovanni Testori (presenza d'autore, coraggio). Teatro degli Incamminati.

La scena finale di *Verbò* (contrazione di Verlaine e Rimbaud, ed anche Parola, Verbo) è il ricordo della *Pietà* michelangelolesca, dove Verlaine-Testori-Maria (secondo la sequenza letta) depone Rimbaud-Branciaroli-Cristo. L'ultimo atto

LIRICA NOTTE, DI LUIGI PISTILLO

Se la voce dei poeti risuona nei castelli

Per la rassegna Musica in Castello, patrocinata e organizzata dall'Assessorato alla Cultura della Provincia di Milano, che ha voluto con questo primo Festival incoraggiare una rivisitazione da parte dei Lombardi della loro memoria storica attraverso cinque castelli (quello di Maccastorna, di Somaglia, di Marzano di Merlino, di Castiglione d'Adda e quello longobardo di San Colombano al Lambro) Luigi Pistillo ha presentato a San Colombano, sotto il titolo *Lirica notte*, un percorso poetico musicale in cui l'attore porge il suo assolo facendosi interprete di un perduto amore. Dal labirinto sentimentale e linguistico che sembra imprigionare il poeta ecco avanzare l'onirismo erotico-patologico, a cancellare i significati ordinari di quel distacco e a precipitarlo nell'attesa della morte liberatrice. Da quel precipizio lo staccano frammenti vitali (il ricordo di un adulterio, la passione per l'automobile, quale Dio di «Una razza d'acciaio»; la foresta della notte, lungi dall'essere attraversata, si scopre come un topos nel quale si interteccano con la voce dei poeti desideri e rimpianti, lotte e speranze.

Attraverso una scelta ricca e significativa — da Ripellino a Ungaretti, Corazzini, Sanguineti, da Heine a Villon, Rilke, Borges, da Marinetti a D'Annunzio, fino al Pascoli de *La mia sera* e a Pavese di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, in *Lettera a una mamma tedesca* di Buttitta, come sigla finale — Luigi Pistillo ha offerto un'interpretazione vibrante e appassionata, calorosamente applaudita dal folto pubblico, complici le note di una scelta musicale ricca e suggestiva da Haendel a Beethoven, Wagner, Schonberg, Puccini e Ravel. *Fabio Battistini*

della trilogia iniziata con *Confiteor* e *In Exitu*, trasferisce sulla scena (un tavolo rovesciato, due sedie, un riflettore) l'amore e la passione per l'arte figurativa di cui Testori è uno studioso straordinario. Tra posture che rinviano al *Cristo morto* del Mantegna, al Caravaggio, ma anche a Pollock, *Verbò* prende spunto dal breve soggiorno di Rimbaud a Milano — Maggio 1875 — dopo la burrascosa amicizia con Verlaine, conclusasi con un colpo di rivoltella che quest'ultimo sparò al più giovane Arthur.

L'autobiografia — autobiologia di Testori e di Branciaroli si sovrappongono a quelle di Verlaine-Rimbaud, per una confessione estrema, esibita ai limiti di una teologia rantolante ma evangelicamente salvifica. Seduto, ma come inchiodato al «legno» del tavolo già visto in *In Exitu*, un Testori proibito si rivela attraverso un dire a brandelli condiviso da Branciaroli che, in posizione fetale sulla nicchia-grembo della sedia, viene idealmente crocifisso e quindi deposto.

Il linguaggio crudo e inverecondo che intesse il dialogo drammatico di *Verbò*, forma un impianto di attrazione-repulsione, di implosione-esplosione, in cui il legame Verlaine-Rimbaud si trasforma in un cammino verso l'orifizio, la conduttura, il buco nero quale negazione della nascita e del parto. Il rito tragico di questa Via Crucis (il sottotitolo è appunto *auto-sacramental*) si consuma invece sull'altare della Parola, del Verbo che si fa carne attraverso il corpo di Cristo. Ed è un *jeu de massacre* lacerante, irregolare, espiatorio, che umilia e rende farneticante la terribilità anche lessicale, a favore del sacro e dell'esecuzione del catechismo di cui parlava Rimbaud.

Branciaroli si conferma, dopo l'eccellente risultato di *In Exitu*, attore inquietante nel senso più nobile del termine, mentre Testori, con la sua pronuncia quasi da missionario, gli fa da controcanto. *Verbò* ha in sé una bellezza plastica resa da entrambi gli interpreti, che danno prova di grande concentrazione, e che s'incamminano (il *Teatro degli Incamminati* nasconde nel suo nome qualcosa di catartico e di medianico) verso una seconda *Branciatrilogia* (*Sfaust*, *Celeste Aida*, *Regredior*) che attendiamo con rispetto e curiosità; anche se il registro teatrale testoriano soffre di un'eccessiva divaricazione tra l'essere dell'autore e la sua vocazione maturata in nome di una conversione apparentemente non ancora risolta. Carmelo Pistillo

Tumulto e confusione importati dall'America

HURLY BURLY (Fatti e misfatti) di David Rabe. Regia (taglio cinematografico) di Marco Mattolini. Scene (funzionali) di Gian Maurizio Fercioni. Con (molto impegnati) Lino Capolicchio, Ricki Tognazzi, Simona Izzo, Fabio Maraschi, Livia Romano, Juppi Izzo. Fox e Gould produzioni - Asti Teatro 11.

Preceduta da un'edizione americana di successo realizzata da Mike Nichols, con attori come Hurt, Walken e Keithel, ecco approdare sulle scene estive italiane *Hurly Burly*, ovvero «Fatti e misfatti», o, più letterariamente, tumulto, confusione. *Hurly Burly* è uno spaccato generazionale della nuova drammaturgia americana (Shepard, Mamet) dove Rabe dipinge un'America che ci precede, soprattutto in un approccio limite alla vita. Il sestetto protagonista di questa commedia — che ruota intorno al sesso e all'alcol — è un campionario assortito del vuoto esistenziale, indicato dall'uso della «polvere» e dal linguaggio osceno e seriale che sembra assurgere a *slang*, e che è finta liberazione psicologica della nevrosi.

Due sceneggiatori, Eddie (un Lino Capolicchio in forma, dall'ottima gestualità) e Mickey (Ricki Tognazzi, alla sua prima prova teatrale) dividono

UNA MITOLOGIA POST-TEATRALE Nella *Pentesilea* secondo Bene

PENTESILEA, da H.V. Kleist, Omero e Post-Omero nella versione di Carmelo Bene. Momento n. 1 del Progetto *Achilleide* di Carmelo Bene. Con la partecipazione di Anna Perino (densità interpretativa). Elaborazioni musicali elettroniche dell'autore. Milano d'Estate 1989.

È in forma di concerto la *Pentesilea* che Carmelo Bene ha desunto da Heinrich von Kleist e dalla mitologia omerica. In una versione prosciugata, il primo atto dell'*Achilleide* punta a racchiudere il Pelide in un alone demiurgico dove l'alchimia vocale e musicale coincidono con la Macchina Attoriale, a sua volta protagonista della scrittura scenica.

Nel Cortile della Rocchetta Carmelo Bene è alternativamente Pentesilea e Achille mentre Anna Perino dà voce alla madre dell'uccisore dei figli di Priamo che, nella tragedia del romantico Kleist (a sua cugina Maria scriveva: «È vero, c'è dentro la mia più intima natura e Lei ha compreso come una veggente: tutto il dolore e ad un tempo lo splendore dell'anima mia...») viene sbranato dai cani della regina delle Amazzoni, che morirà suicida.

Bene congiunge Kleist a frammenti omerici per un'operazione dolente e sanguinaria, post-america e post-teatrale. Non rimane l'attore, ma il mito avventuroso, l'eroe poetico di questa nostra contemporaneità che Bene vuole incarnare con la sua ironia, inclemente solitudine salvata dalle istituzioni garanti della sua necessità. La sommità sulla quale è «precipitato» Bene, è il luogo su cui il teatro non immagina nemmeno di salire. È soltanto lui, così «masnadiero» e così geniale che, forte di un rigore assoluto, osa spogliarsi di qualsiasi personaggio per farsi irripetibile controcanto di sé stesso, ai limiti di una autobiografia scenica curiosamente androgina e multitonale.

Questa *Pentesilea* ricorda per certi versi l'*Adelchi* manzoniana, senza raggiungerne l'indiscusso valore dovuto anche ad una fedeltà filologica. Qui si rinvia ai testi kleistiani e omerici, e l'ordito che da questi deriva è sì un'invenzione di quella memoria, ma perde i suoi connotati, il delirio drammaturgico originario sul quale si sovrappone senza risparmio quello creaturale dell'autore. Non c'è né Achille né Pentesilea, ma la Teti (probabilmente quella del latino Stazio) cantata da Anna Perino.

Carmelo Bene sembra più prossimo alla protesi del manichino, alla costruzione tecnologica e avanzata di un nuovo essere del teatro. Su questo apparente squilibrio, la *Pentesilea* di Bene si pone come il miraggio di un bivio, come dire, a senso unico. La polifonia poetica di questo concerto-spettacolo conferma le inimitabili doti ma anche la prevedibilità (ormai si muove come un cantante lirico) e, soprattutto, l'affinità elettiva della Perino con l'autore, la cui regia stringe, come una tenaglia, testa, corpo e voce. Carmelo Pistillo



l'appartamento hollywoodiano frequentato dall'amico Phil (Fabio Maraschi), mediocre attore in cerca di scritture, da Darlene (Simona Izzo), fotografa che gioca con il suo corpo (prima Eddie, poi Mickey e infine l'aborto), da Bonnie (Livia Romano), creatura dedita allo spogliarello, e da Donna (Juppi Izzo), ragazza uscita dalla penna di un Kerouac do-

mestico. L'intreccio dei rapporti genera una forma di libero arbitrio comportamentale, cui l'ossessivo arrovellarsi di Eddie non pone rimedio. Lo testimonia Phil, il più fragile del gruppo che, giunto al limite, si dà la morte in un incidente stradale. Il dramma di Rabe è il ritratto di una generazione di artisti o pseudo tali, nella cui testa è rimasto probabilmente il ricordo del Vietnam, e che si rifugia, avvittandosi di continuo su se stessa, in miti e riti in cui non è azzardato riconoscere una goffa tendenza anche italiana. La regia di Mattolini s'avvale di felici sequenze cinematografiche, grazie alla piattaforma girevole di Fercioni, ma sembra farsi irretire dalla verbosità dei dialoghi e da certe inflessioni romanesche che imprimono alla vicenda più abitudini della capitale che devianze e perdizioni americane. Carmelo Pistillo

La scandalosa giovinezza dei gaudenti di Petronio

SATYRICON, da Petronio. Traduzione e versione teatrale di Mario De Candia. Regia (incerta) di Fausto Costantini. Scene e costumi (buon gusto, appropriate) di Dora De Sisti. Con Fausto Costantini, Salvatore Chiosi, Lorenzo Alessandri, Gino Nicolosi, Manuela Morabito, Mario Gigantini, Aniello Squitieri, Valeria Paniccia, Stefania Chessa, Francesco Parti, Nadia Longo, Mario Torti, Chantal David, Gloria Sirabella, Luciana Cirenei, Roberta Cremonini. Produzione Veneto Festival Comune di Stra.

La versione scenica del *Satyricon* curata con suf-

ficiente fedeltà da De Candia, si richiama alla traduzione di Piero Chiara e al film di Gian Luigi Polidoro, dove l'iniziazione di Encolpio, Ascilto e Gitone poggia su una scandalosa giovinezza e sul dominio dell'istinto non ancora regolato dal flusso coscienziale. La lettura registica di Costantini, interprete anche del *Trimalcione*, ci consegna il frammentato quadro di costume che fu la Roma imperiale al declino, i reperti d'epoca, un impianto archeologico visibilmente incompiuto. Alcuni episodi del romanzo picaresco petroniano sono resi abbastanza bene, ma il lavoro nel suo complesso risente di approssimazione, di uno stile registico che non dà forma ad un testo che reclama maggiore rigore e minore presenza di semplici intenzioni teatrali. La scena fissa di Dora De Sisti è via via la nave e il palazzo del tiranno Trimalcione, qui privo della ragion pratica conferitagli dall'enigmatico console Petronio, a favore di un tono cupo e meditativo che fa da contraltare alla spericolatezza goliardica dei *ciceri vagantes* del romanzo e alla costellazione dei personaggi boccacceschi che lo animano.

Del numeroso cast emergono oltre ad Alessandri (Encolpio) e Chiosi (Ascilto), la Circe-Matrona di Efeso della Cirenei e la delicata Criside di Gloria Sirabella. Le musiche di Zumpano non si amalgamano con la struttura disarticolata del romanzo che, trasferito sulla scena, manca di quel fascino arcaico appartenente alla decadenza dell'età romana disegnata da Petronio. *Carmelo Pistillo*

Tra preghiera e bestemmia la Sara ardente di Marina

BEATA LEI, di Giuseppe Manfridi. Messinscena (intensità evocativa) di Walter Le Moli. Con Marina Polla de Luca (misura, verità). Scena di Tiziano Santi. Luci di Claudio Coloretto. Prod. Nostra Signora srl.

Il titolo del poema di Manfridi diventato spettacolo era *Arsa*, anagramma di Sara, l'eroina della storia. La vicenda è storica, almeno nelle premesse. Sara Coppia Sullam, bella e giovane poetessa ebrea vissuta alla fine del secolo XVI nel ghetto di Venezia, legge un giorno *La Regina Ester* di Ansaldo Cebà, letterato cattolico di Bologna di consolidata fama, e di lei più anziano. Galeotto fu il libro: comincia un rapporto epistolare fra l'ardente ma schiva poetessa e l'erudito, lei abbandonata al flusso delle affinità elettive, lui determinato a convertire Sara alla religione cattolica. Sconfitto, Ansaldo interrompe crudelmente il rapporto epistolare, ma prima, senza riguardi, pubblica le loro lettere. Poi Sara muore, di febbri, giovane. Nel suo poema Manfridi ha invece immaginato il compimento del plagio, attraverso le virtù incantatorie della poesia: convertita al cattolicesimo Sara, ma ferita dal silenzio di lui, decisa a lasciarsi morire rifiutando il cibo, chiusa nella triplice prigione del ghetto, dell'eresia, della confusione fra la congiura dei sensi e l'*itinerarium mentis in Deum*. Tornano inevitabili grandi modelli letterari: Abelardo ed Eloisa, Paolo e Francesca, la monaca portoghese del bruciante epistolario amoroso, con il ghetto al posto del convento. Siamo nelle sfere astratto-irriche dell'*amore dell'amore* in cui Denis de Rougemont ha visto l'essenza dell'*ars amandi* europea nel suo saggio famoso *L'amour en Occident*: passione disincarnata che si racconta attraverso la parola e in essa si consuma. Fra i due poli del circuito freudiano, *Eros e Thanatos*, Sara approda dopo la conversione, «ulteriore forma di abbandono», alla morte come estremo atto d'amore, e di pacificazione fra la carne e lo spirito. La versificazione di Manfridi ha la respirazione del desiderio e dell'abbandono, si stende con un'aria di opera nella cantabilità dell'italico endecasillabo; e sempre è contenuta nello stampo di una classica compostezza. L'anagramma è usato per indicare i lampeggiamenti del destino («Sarà arsa, Sara. Rasa arsa/Sara...»), e l'iterazione per costringere nella morsa del verbo la lotta fra la carne e lo spirito della donna innamorata fino all'abiura («Dio, l'odio Dio...»). La visionarietà lampeggiante di Blok e il razionalismo misticheggiante di Eliot si ritro-

vano nel testo di Manfridi, dove per mimesi poetica s'intrecciano le celesti armonie del paradiso dantesco, la sublimazione amorosa del Dolce Stil Nuovo e la passione che brucia e trascina nella «bufera infernal che mai non resta». L'interprete — tenuta per mano da una regia rigorosissima — articola il poema-confessione secondo uno schema circolare che dalla passione epistolare trascorre al rapimento mistico della conversione per poi incarnarsi nella disperazione dell'amore negato. Poesia, preghiera, bestemmia, estremo balbettio alle soglie del nulla: Marina Polla de Luca «respira» il testo con misura e verità, vibrando così nella voce come in una gestualità che si sfalda con il calore delle luci di scena, mentre salgono le note del *Requiem* di Brahms. La scena è quella, vuota, del teatro; ciuffi d'erba fra zolle di terra fangosa, androni, luci filtrate da grate bastano a rendere l'atmosfera di un ghetto-prigione. *Ugo Ronfani*



Voglia di tenerezza per Marie Redonnet

TIR & LIR, di Marie Redonnet. Regia (obbediente al testo, toni naïf) di Dino Desiata, con Fiorenza Brogi e Bob Marchese (naturalismo, senza follia). Trad. Piero Ferrero, scene di Oliviero Corbetta, costumi di Francesca Arcangeli, musiche di Bruno Coli. Prod. Il Gruppo della Rocca AstiTeatro.

Una coppia di anziani, Mub e Mab, inchiodati dalla vecchiaia e dalla malattia nella loro stanza, fatta di letti bianchi e di scale su cui aggrapparsi per scoprire e afferrare le lettere dei figli, Tir e Lir. L'unico evento della loro esistenza accade appunto di lunedì, quando un invisibile postino recapita a Mub una lettera rosa e una azzurra, che, dopo l'avidità lettura alla moglie Mab, verranno riposte con cura insieme alle altre, ammucciate su sostegni aerei tutt'intorno nella stanza. Gli elementi di una pièce del teatro dell'assurdo ci sono già tutti, ma in realtà i toni dell'egoismo e della crudeltà del vivere sono smorzati in una malinconia consolatoria, in qualche tocco di ironia che forse vorrebbe far aspirare i personaggi alle altezze di un sogno chagalliano. Il testo non arriva a tanto, fermanosi semmai a rimuginare le citazioni di Beckett e Ionesco, mentre la messinscena di Desiata, nel nitore degli elementi e delle luci azzurre, crea una freddezza naïf riscaldata dall'emotività del commento musicale di Bruno Coli. Mab è sempre a letto, avvolta in una tunica bianca, con una cuffia-turbante in testa; Mub invece è sempre in movimento, su e giù per le scale, a leggere e a scrivere le risposte ai figli. Sullo sfondo di una parete-finestra da cui traspare la sagoma luminosa di un albero, l'azione si apre allorché il

meccanismo epistolare nell'esistenza dei due, s'infringe. Tir, il figlio, scrive infatti di essere stato ferito da una pallottola vagante durante un addestramento: l'incidente gli impedirà di rinnovare la ferma, anzi è prevedibile un suo ritorno a casa. Lir, la figlia, parla di strane febbri che la indeboliscono, allontanandola dai suoi non meglio identificati «clienti»: anche lei desidera un periodo di riposo nella casa dei genitori. Il pensiero di rivedere i figli non rallegra Mub e Mab, come irritati dalla minaccia di doverli accudire, di avere il peso della loro fisicità malata. La delusione più grande è però la prospettiva di non poter ricevere più le lettere al lunedì, in quel gioco forse tutto inventato che creava ansie e piccole gioie, lontano dal ventre dolente di Mab e dalle gambe stanche di Mub. Tir e Lir, causa dei loro malanni, non verranno, ma continueranno a scrivere novità sempre più tristi, finché le forze non li abbandoneranno. Mub e Mab si spengono subito dopo, dolcemente, vicini vicini nel grande letto e per l'ultima volta si chiamano: «Buonanotte Tir» «Buonanotte Lir». Bob Marchese e Fiorenza Brogi regalano stupore e simpatia ai personaggi, rinunciando così a giocare quella «corda pazzo» che pure l'ordito del testo pare suggerire. *Antonella Esposito*

Nella casa di Giulietta l'antica e triste storia

ROMEO E GIULIETTA di William Shakespeare. Regia (curata) di Paolo Valerio. Con, fra gli altri, Dario Manera e Laura Montaruli (convincenti). Luci (suggestive) di Luigi Saccomandi. Costumi di Margherita Mattotti. Musiche del Musique Ensemble.

La storia, dolcissima e straziante nell'epilogo, è quella a tutti nota, dell'amore sbocciato fra due giovani appartenenti a famiglie rivali. Sullo sfondo delle trame politiche e dei conflitti generazionali che, ahinoi, avranno la meglio sul sentimento. Ma a dare smalto alla messinscena (curata nei particolari, nei bei costumi di Margherita Mattotti, con le sapienti luci di Luigi Saccomandi) è l'ambientazione: la casa di Giulietta, in via Cappello, a Verona, meta di visitatori da tutto il mondo. Il porticato, l'androne, la scala interna, i tre piani del palazzo: ogni angolo noto o meno noto della dimora fa da contenitore alla vicenda. Manipolato dai riflettori, il luogo offerto al pubblico travalica il realismo dei costumi ed entra in una dimensione fantastica. Ambientare un allestimento in un luogo storico non è stato soltanto un omaggio all'antica narrazione raccolta da Luigi Da Porto, capitano di ventura, ma un modo intelligente di utilizzare spazi che per la loro struttura offrono più di quanto potrebbe dare un palcoscenico tradizionale. Al di là di questo, buona la prova attoriale di gruppo concentrata in 75 minuti di uno spettacolo che, nonostante i tagli nel testo, resta essenzialmente teatro di parola. *Elisabetta Dente*

I comici dell'arte del filone Kyogen

FIOR DI RISO, FIORI DI FANGO, tratto da antichi Kyogen giapponesi, adattati da Carmen Covito. Con (buona intesa) Luigi Arpini, Marzia Loriga, Claudio De Maglio, Giovanni Battista Storti. Misiche di Alfredo Lacosegliaz, costumi di Marcella Larice. Produzione: Crt-Artificio.

Il Giappone non è poi così lontano dall'Occidente se pensiamo, ad esempio, che le storie del filone Kyogen sono molto simili ai canovacci della Commedia dell'Arte. Se poi sulla trama originale si innestano — come ha fatto il Teatro Alkaet — punti di vista e ammiccamenti contemporanei, il gioco delle contaminazioni è fatto. Ed è interessante. Sull'apparato scenografico prevalgono gli elementi umani, come il bravo Alfredo Lacosegliaz che esegue dal vivo le musiche di scena, servendosi di vari strumenti.

Yoshi Oida, che ha curato l'allestimento, concen-

tra l'azione su due testi Kyogen del XVI secolo, *Hana-Ko e Buaku*. Le due storie sono imperniate sulla contrapposizione fra le figure del servo e quella del padrone. La tensione dell'azione si stempera nei risvolti comici, supportati da passi di danza. Ottimo l'amalgama degli attori. *Elisabetta Dente*

Nel labirinto praghese alla ricerca di Kafka

KAT'EXOKEN (Ci si può fidare delle parole?). Regia (minuziosa) e coreografia (martellante, ossessiva) di Ugo Pitozzi. Drammaturgia di Paolo Guzzi. Musiche (evocative) di Penderecki, Messiaen, Xenakis, Galas, Knieper, Olliger, Varese. Scene e oggetti (attrezzeria metallica, Kafka in fotografia) di Ugo Pitozzi. Interpreti (bravi) Simionetta Cola, Virginie Daeneyndt, Laura Boari, Anja Streicher, Raquel Levi, Tiziana Di Fabio, Pino Grossi. Teatro Stabile di Bolzano.

È il secondo momento di una trilogia su Praga iniziata nel 1986 con *Athanasius Pernath*, tratto dal *Golem* di Meyrink.

Un discorso coerente con l'atmosfera di una città, Praga appunto, dalla storia complessa e drammatica, vista come universo concentrazionario. In *Kat'exoken* l'approccio a Kafka è diretto; la presenza del grande praghese alita dappertutto e non soltanto per la fotografia che compare in scena. Pitozzi lavora per associazioni progressive di segni che si accampano come sulla tela, e questi segni sono tracciati a volte lentamente, a volte con straordinaria velocità dagli attori-danzatori, di cui egli si serve per formare una *texture* in bianco e nero durante pesanti prove e *workshops* che rendono sciolti e duttili i corpi, ai quali egli ordina di assumere atteggiamenti che sembrano sfidare le leggi di gravità. Un lavoro *toujours récomencé*, come il mare di Valéry; un accumularsi di segni in un territorio «di confine» mai tuttavia rigidamente riconoscibile ma sempre *ondoyant et divers*. Una fatica che è la fatica del vivere e del rappresentare, una volontà di «contagio», una necessità rigorosa di interrompere la linea retta come strada più facile da seguire. La sofferenza del quotidiano in un *cupio dissolvi* che non è volontà di annullarsi ma desiderio insopprimibile di andare «oltre», ai confini dell'illimitato, per cercare (Apollinaire), l'«antico segreto». *G.P.*

Tensioni verso l'ideale dal lontano anno Mille

CONVERSAZIONE SOTTO LA PIOGGIA, dal romanzo «La storia di Genji il principe splendente» di Murasaki. Regia (attenta) di Marina Spreafico. Con (molto impegno) Claudia Angiolini, Maria Eugenia D'Aquino, Susanna Ghiringhelli, Annig Raimondi, Clarissa Romani (soprano). Scene di Massimo Scheurer.

Una pagina scritta può evocare scene di rappresentazione teatrale, e viceversa. È quanto accade nella *Conversazione sotto la pioggia* che Marina Spreafico ha tratto — scomponendolo e rimontandolo, scegliendo e privilegiando atmosfere piuttosto che azioni — da un romanzo che reca una firma femminile del lontano anno Mille. L'autrice narra sostanzialmente della tensione verso l'ideale, una tensione che non ha sesso, perché i sessi li coniuga entrambi, per un ideale che va a compenetrarsi con le sfere tutte dell'esistenza umana. Condotto con mano leggera, e con grazia — com'è del resto per tutti gli allestimenti del Teatro dell'Arsenale — lo spettacolo entra ed esce, in 1,15' di durata, da vicende che non sono solo giapponesi, visto anche l'uso di costumi contemporanei e di musiche di Fauré e di Debussy, riprese dunque dalla discografia occidentale. Di tutti gli incontri della protagonista del romanzo, uno prevale gli altri, ed è appunto un incontro ideale. Per gli altri — quasi un tacito invito di Marina Spreafico — lo spettatore è rimandato alla lettura. Anche con occhio occidentale, perché le parole di Murasaki sono valide sempre e ovunque. *Elisabetta Dente*



LA TRAGEDIA DELLE DONNE DEI VINTI

Adriana Innocenti grande Ecuba nelle *Troiane* euripidee all'Olimpico

Le Troiane, di Euripide (480-406 a.C.). Trad. (ottima) Dario Del Corno. Regia (vigorosa) e impianto scenico Alessandro Giupponi. Costumi (elaborazioni dal classico) Roberta Baraja. Musiche (evocative) Stefano Mainetti. Con Adriana Innocenti (grande interpretazione), Piero Nuti (esemplare), Patrizia Milani (sensibilità, intelligenza), Leda Negroni (appassionata), Sergio Basile (incisivo), Mariangela D'Abbraccio (bene). Teatro Popolare di Roma, All'Olimpico.

Esito assai felice (molte chiamate, dopo un ascolto intenso) ha avuto questa edizione delle *Troiane* all'Olimpico, dove la tragedia euripidea non era mai stata rappresentata. *Le Troiane* è un frammento di storia, sulla caduta di Troia, ma è soprattutto la tragedia — ricorrente — di un popolo sconfitto, straziato nelle sue più deboli creature, le donne e i bambini. Ecuba, regina nella polvere, grida la sventura di tutte le donne, Cassandra, prepara la vendetta con le sue furie profetiche, Andromaca dice la disperazione indicibile del figlioletto Astianatte ucciso dal vincitore e il coro femminile tesse la tela della paura e del pianto, come sempre ha voluto la sorte ad ogni scontro di eserciti. Ma gli eventi si svolgono fuori da questa scena di rovine, nel campo dei greci, sull'algido, impenetrabile Olimpo. Navi che si preparano a salpare con i tesori e le femmine dei vinti, fiamme che divorano la città; ma tutto questo «dietro le quinte» di una rappresentazione dominata dalla vergogna delle spose assegnate ad «eroi impuri», dalla sepoltura del corpicino di Astianatte, dall'estrema difesa di Elena che Ecuba vorrebbe giustiziata dal marito Menelao.

Era forte la suggestione lasciata dal recente allestimento corale, epico-narrativo, che Thierry Salmon ci aveva proposto, in magiche notti d'estate, fra le colline di Avignone, la sabbia di Gibellina, il palcoscenico stravolto del milanese Teatro dell'Arte. Temeraria, dunque, poteva sembrare l'impresa del Teatro Popolare di Roma. E invece — dicevo — riuscitissimo l'esito, in quella dimensione — s'intende — scelta per l'Olimpico, del resto imposta dalle neo-classiche, temibili prospettive dello Scamozzi, che invitano ad una rilettura incentrata sulla parola, chiusa come in blocchi petrosi nei sentimenti. Così è stato, grazie anche alla regia di Giupponi, che ha ripercorso un allestimento precedente, s'è abbandonato al generoso impeto lirico insegnatogli da Enriquez, ha disseminato lo spazio di segni evocatori.

La regina sconfitta trionfa su tanta rovina, con la ragione dei vinti e l'autorità di una Adriana Innocenti che sa assumere la grandezza della tragedia e ritrova i furori di interprete testatoriana. La sua vocalità ha la ricchezza timbrica e la potenza di un organo di cattedrale. È la leonessa ferita a morte, la madre dolente che secoli dopo piangerà ai piedi della croce, l'accusatrice implacabile. Sta nella sua nicchia come in un prematuro sepolcro, scuote le oltraggianti catene, ha il succo amaro del dolore che le cola dalla bocca, fissa il disastro con uno sguardo folle. Totemica, matriarcale, vibrante, accorda la sua disperazione con quella di Andromaca in un concertato dolorosissimo, è implacabile nella requisitoria contro la lussuria di Elena, piange con sorda pena Astinatte mentre lo seppellisce con animalesco furore: una Ecuba che non dimenticheremo. Di Taltibio, il messaggero di sventura, Piero Nuti scolpisce magistralmente la ruvida imperiosità, incrinata però da un'attenzione pietosa; ed ha echi di una barbarica maestà la sua bronzea voce.

La Cassandra di Patrizia Milani è un piccolo prodigio di invenzione interpretativa: della profetessa «menagramo» la brava attrice in costante ascesa (la ricordiamo tutti nel *Barbiere*, come Rosina, e in *Anni di piombo* allo Stabile di Bolzano) ha fatto una donna visitata dall'allegria nera della vendetta, presa da una infantile impazienza di perdersi, innocente nell'estrema rovina. E dovrei evocare, ancora, la limpida tristezza dell'Andromaca di Leda Negroni, dolcissima e disperata nell'evocare lo sposo ed il figlio uccisi; dovrei dare conto della bellezza nivea e felina della Elena di Mariangela D'Abbraccio, che è stata capace di interni tremori; elogiare Sergio Basile per il suo Menelao iroso e turbato; dire dell'impegno delle attrici del coro. Grande prima, insomma. *Ugo Ronfani*

Sian venuti dal niente (e dalla fantasia di Calvino)

ANGELI E SOLI, omaggio a Italo Calvino di Giorgio Gallione, anche (abile e fantasioso) regista. Con (affiatati, divertenti) Marcello Cesena, Maurizio Crozza, Ugo Dighero, Gabriella Picciau, Mauro Pirovano, Giorgio Scaramuzze e Carla Signoris. Teatro dell'Archivolto, Genova.

La teoria del Big Bang viene scardinata e abilmente ridisegnata con fantasia e comicità dal Teatro dell'Archivolto che, ispirandosi alla *Cosmicomiche* di Italo Calvino, ripensa in termini nuovi alla creazione del mondo. Da dove veniamo? *Angeli e soli* (titolo dello spettacolo) risponde: «Siam venuti dal niente». E sulla scena compaiono, tra mille fuochi d'artificio, cinque esseri proteiformi che, con il filtro della comicità, esplorano con metodo patafisico la nascita e l'evoluzione del cosmo, la vita nebulosa degli inizi, la comparsa del sole, la presa di coscienza.

Una fantafavola che si muove tra citazioni letterarie disperate, dai *cosmics* di Braccio di Ferro a Louis Carroll a Samuel Beckett; e che si realizza scenicamente in un gioco di luci, di colori, di oggetti e presenze plastiche.

Abile *pastiche* composto da Giorgio Gallione (anche regista dello spettacolo) *Angeli e soli* tenta la via del comico per pensare temi importanti, e la raggiunge anche grazie all'abilità degli attori. Con ormai consolidata esperienza, essi utilizzano toni epici, lirici e scherzosi per rappresentare i «viaggiatori del tempo». Le scene di Guido Fiorato (collaborazione di Emanuele Luzzati) ben si concentrano con lo stile ludico e fantastico della realizzazione teatrale. *Cristina Argenti*

Un Marivaux leggero come una farfalla

LA DUPLICE INCOSTANZA di Marivaux. Traduzione (raffinata) Enrico Groppali. Regia (accorta) Guido De Monticelli. Scene Gianfranco Padovani. Costumi (eleganti) Zaira De Vincentis. Con Giuseppe Pambieri (prestanza, malizia e ironia), Paola Mannoni (misura e raffinatezza), Osvaldo Ruggieri, Riccardo Peroni, Cristina Giachero, Emanuela Dessi e Marco Marelli. Borgio Verezzi.

Il gioco dei sentimenti, in Marivaux, fa pensare alle mutevoli meraviglie del cielo, ai movimenti perfetti del sole, della luna e delle stelle. Per questo, forse, Marivaux sopporta meglio di altri classici, che ne risultano sacrificati, le rappresentazioni estive in plein air. Pensavo a questo, alla sua naturale «ariosità», assistendo ad una delle rappresentazioni di *La double inconstance*, nella magica piazza di Borgio Verezzi.

Ma la magia di Marivaux ha funzionato anche e perché — direi — la regia di Guido De Monticelli ha accortamente utilizzato le risorse del luogo, in un vigile, costante spirito di sintesi che non ha impoverito, al contrario, una commedia di cui si può dire esattamente quello che Marivaux dice delle sue sospirose fanciulle: «una graziosa, iridescente farfalla, in verità». Questa farfalla, la commedia, svollazza fra le travi di un teatrino del 700 che Padovani, lo scenografo, ha ritagliato da una pagina dell'Enciclopedia di Diderot, e collocato davanti alle rosee pietre della chiesa romanica. Su un fondale madreperlaceo si stagliano, in un gioco di «ombre viennesi», le sagome — caricature alla Fusli — dei cortigiani. Basse quinte policrome adombrano un giardino alla francese, e la loro trasparenza di tulle consente in poco spazio un gioco tanto funzionale quanto malizioso di voyeurismo tra i personaggi, che spiano e sono spiati di continuo. I costumi della De Vincentis, tranne quelli corposamente colorati dei due «buon selvaggi» Arlecchino e Silvia, sono tagliati in gradazioni di bianco, si da conferire agli aristocratici che li indossano apparenze di fantasmi della storia. Il metronomo del minuetto amoroso condotto dal malinconico, capriccioso Principe è quello di *Così fan tutte*, contraffazioni di arie mozartiane aggiungono svolazzi da operina. Incastonata in questa cornice, la



bella, intelligente traduzione di Enrico Groppali brilla per una sua traslucida, quasi crudele trasparenza, evita il marivaudage di maniera, affonda esattissime sonde nel testo. È quasi un luogo comune, ma è la verità, proclamare la carica «rivoluzionaria» del teatro di Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux. Le robuste, felici nature dei suoi plebei, ancora indossanti le maschere della Commedia italiana, le ondivaghe inquietudini sentimentali dei suoi estenuati aristocratici; il gioco di specchi tra sentimento e calcolo, passione e libertinaggio, istinto e ragione, ricordano le effervescenze del Secolo dei Lumi con i primi fermenti rivoluzionari. Così è per *La duplice incostanza*, scritta nel 1723: le leggi — e gli ondeggiamenti — del cuore, gli imperativi della sana morale naturale, gli sviamenti del libertinaggio, i diritti ormai caduchi dell'aristocrazia s'intrecciano intorno alla storia della virtuosa contadina Silvia e di Arlecchino, promessi sposi, la cui umile felicità è turbata dal capriccioso innamoramento che per la fanciulla nutre il Principe, stanco dei falsi amori di corte. E siccome Flaminia, che vorrebbe restare nelle grazie del Principe, si dà da fare insieme alla sorella Lisetta per sedurre Arlecchino e così staccarlo da Silvia, ecco il guazzabuglio complicarsi ulteriormente, la coppia Arlecchino-Silvia lacerarsi nel dubbio amoroso, il calcolo dei cortigiani essere travolto dall'amore che alla fine lega la contadina al Principe e Arlecchino alla conquistata Flaminia, con doppie e giuste nozze. Il Principe e Flaminia sono, in origine, le copie del Visconte di Valmont e della Marchesa di Merteuil nelle *Liaisons dangereuses* di Laclos; ma alla fine su tutto aleggia, riparatrice, la morale naturale di Rousseau: vince il cuore e, con il cuore, la verità. *U.R.*

Un comico «malato» tutto napoletano

IL MALATO IMMAGINARIO di Molière. Regia (comico grottesco) Luigi De Filippo. Scene (estrose) Raimonda Gaetani. Con Luigi De Filippo (irresistibile), Mimmo Brescia, Gina Perna, Rossella Serato, Antonio Izzo, Pino Mariano, Rino Di Maio, Eleonora Parlante, Emanuele Valentini. Ville Vesuviane.

Che cosa ci fa Pulcinella nel *Malato immaginario* di Molière? Perché Argante parla napoletano e Clemente, innamorato di Angelica, ha brolli giacobini? Com'è successo che i sanculotti vendano pizze e cocomeri sotto le finestre del nostro purgatissimo paziente? Tante domande per far capire che Luigi De Filippo — partito alla ricerca di Molière sulle orme di papà Peppino, di cui a Napoli ricordano un memorabile *Avaro* al Cileia nel '77 — al-

cune libertà se l'è prese, con questo *Malato immaginario* travolto dai furori dell'effimera Repubblica partenopea del 1799. Anche troppe, dirà forse lo spettatore venuto a Villa Campolieto per riascoltare il testo venerabile di Sieur Poquelin, e trascinato, suo malgrado, nel correntone di una farsa napoletana alla Scarpetta. Premesso, per dovere di cronaca, che il pubblico del Festival delle Ville Vesuviane questo problema di «tradimenti» non se li pone, e ride spesso e volentieri prima di abbandonarsi a un tripudio di applausi, vediamo di fare, sull'argomento, una piccola riflessione. Diciamo, per cominciare, che il Molière congelato nella tradizione, che possiamo vedere alla Comédie Française, o nei teatrori di mezzo mondo, non è più quello d'origine. Tutti sanno che la «riforma» di Molière era partita dal «Théâtre des italiens» e che il comico napoletano Tiberio Fiorilli, creatore di Scaramouche, era stato il suo ammirato maestro. Sicché, a conti fatti, spunti farseschi non dovevano mancare certo nelle rappresentazioni che Molière dava a Versailles e a Parigi. Ma allora — ecco dove volevo arrivare — il piglio farsesco dello spettacolo di Luigi De Filippo restituisce — ed è proprio un bel «caso di ritorno» — quella patina «all'italiana» del *Malato immaginario*.

L'idea del De Filippo, per questo Festival addobbato con le coccarde del 1789 (vedi *Le smanie della Rivoluzione* di Ferrone, la rilettura di Marivaux, i balletti sul Bicentenario di Petit), è quella di posticipare di un secolo abbondante la vicenda del *Malato* con contaminazioni dell'*Avaro* trasferendola nella Napoli del 1799, quella che viveva le difficoltà e le contraddizioni dell'effimera Repubblica partenopea, costituitasi dopo la fuga in Sicilia dei Borbone, e che stava per soccombere ai «Lazzaroni» monarco-clericali e ai «Sanfredisti» del cardinale Ruffo. Nel contesto, l'Argante partenopeo appare come un borghese «piccolo piccolo» pietrificato dalla paura del nuovo, che si barrica in casa nell'illusione di sfuggire al contagio della peste rivoluzionaria, che insomma somatizza il terrore inventandosi tante malattie inesistenti, aggrappandosi contemporaneamente ai sacri valori costituiti e alle prescrizioni del dottor Purgone. La paura del cambiamento: ecco il «male oscuro», esclusivo, di Argante e della sua classe. «La gente ignorante — egli filosofeggia — quando more, more solo è fomme... E non come noi, signori, che possiamo morire di tante malattie diverse... pure di paura, possiamo morire: comme amme». Il prologo è recitato da napoletani in rivolta, che gridano «Libertà, viva Volterre, viva Napoleone», davanti a barricate di un *naif* da stampa popolare, con profusione di tricolori e coccarde. Ma quando questo «presepe rivoluzionario» da museo di Capodimonte — al quale ha lavorato con estro la scenografia Raimonda Gaetani — si ritrae per farci



penetrare nella casa di Argente, abilmente integrata con le finanze settecentesche di Villa Campolieto — ci accorgiamo che la comica sceneggiata, mettendo a nudo il «tremor revolutionis» nel nostro Malato, enuncia un'operazione tutt'altro che grossolana, anzi non sprovveduta di un suo acume critico. Siamo insomma, una volta di più, sulle vette della suprema, universale saggezza del *ridendo castigat mores*. E quanto si rida il lettore capirà se dico che Luigi De Filippo ha adunato una dozzina di valorosi della scuola napoletana, impegnati anche in doppi ruoli, ben decisi a tirar partito da tutti i vecchi trucchi della farsa vesuviana. Luigi De Filippo è il motore di questa sarabanda: bisogna vederlo passare dalla grande paura all'assunzione dei tempi nuovi, medico di se stesso finalmente liberatosi dalla schiavitù dei clisteri, rassegnato a tenersi in casa un genero repubblicano, disposto a ballare intorno all'albero della libertà, per capire che cosa conti, sulla scena, avere nelle vene il sangue dei De Filippo. U.R.

Restauro «veneziano» per la bottega di Goldoni

LA BOTTEGA DEL CAFFÈ di Carlo Goldoni. Regia (estrosa) Gianfranco De Bosio. Scene (deliziose) Emanuele Luzzati. Con Giulio Bosetti (originalità interpretativa), Marina Bonfigli, Massimo Loreto (molto bravo), Stefania Graziosi, Camillo Milli, Antonio Bazza, Blas Rocarey, Roberta Del Greco, Edoardo Siravo, Massimo Tedde. Estate veronese.

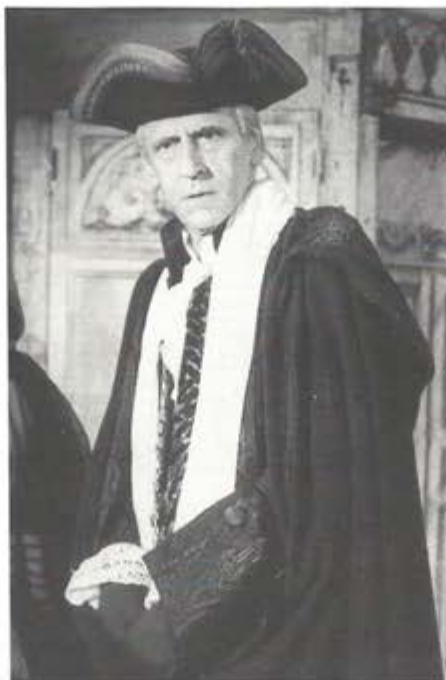
In questi anni Giulio Bosetti ha saputo mettere a profitto le sue specialità di attore — i tratti severi del volto, i gesti disarticolati alla bisogna e, soprattutto, quella voce che passa da misantropici borbottii a toni di testa quasi isterici — per costruire tutta una galleria di riusciti personaggi tratti da Pirandello e Svevo, Miller ed Eliot, Feydeau e Ionesco. Questi personaggi hanno come denominatore comune un destino di estraneità, la propensione per il rovello e, insomma, manifeste difficoltà a comunicare.

Questo essendo il segno della sua maturità di attore, Bosetti non poteva non incontrare il personaggio di Don Marzio, «gentiluomo napoletano» in esilio nella goldoniana *Bottega del caffè* (1750), che l'Estate veronese ha presentato.

Non c'è bisogno di spendere molte parole per sottolineare la «venezianità» di De Bosio, l'arte sua di restituirci, assieme alla grazia del Goldoni, certi suoi umori segreti, le malinconie e i risentimenti, nonché di aggiungerci un po' della terragna malizia del suo Ruzante. In questa *Bottega del caffè* non ci sono mai stati tempi morti. La gaia polifonia di entrate e uscite in contemporanea, di canti e controcanti attoriali, è stata favorita dalla scaltra funzionalità del teatrino di Luzzati.

Non starò a raccontare l'allegro pasticciaccio con lieto fine messo insieme da Goldoni intorno alla bottega del caffè di Brighella, uomo dabbene, che in mezzo a usurai come Pandolfo e avventurieri come il sedicente conte Leandro, in realtà Flaminio, cerca di strappare al vizio del gioco e di restituire alla sposina Vittoria il giovane mercante Eugenio; e per buona misura riconsegna il pentito Flaminio alla moglie Placida, e difende l'onorabilità di una puttana ballerina, Lisaura, insidiata e vilipesa. Gli umori satirici e la passione civile di Goldoni figurano in negativo nel personaggio di Don Marzio, figura antagonista di Brighella, forse desunta dal «Médisant» del Destouches o dal «Méchant» di Gresset e, uomo maligno e sospettoso, tenace avvelenatore delle semplici gioie della vita. Abbiamo avuto, nel secolo, dei grandi Don Marzio, Zago nel '24, Viviani nel '34 e nel dopoguerra Benassi e Caprioli. Quello di Bosetti è costruito, più che con i veleni dell'intrigo maldicente, con i toni dell'ipocondria e della solitudine.

Il Brighella di Massimo Loreto ha raccolto, giustamente, caldi applausi: questo giovane, singolare attore, non sempre impiegato con giudizio in passato, è a suo agio nelle caratterizzazioni goldoniane; qui usa del suo corpacione e della sua voce



«adenoidea» per tratteggiare un caffettiere tutto buonsenso e umanità. Marina Bonfigli ricava quanto più possibile, con eleganza e sensibilità, dalla parte della pellegrina Placida errante alla ricerca del fedifrago marito; una Stefania Graziosi in crescita rende con patetica freschezza i palpiti e le collere della sposina Vittoria; il veterano Camillo Milli (che tanti Goldoni ha fatto allo Stabile di Genova) è con untuosa ribalderia il biscazziere Pandolfo; Antonio Bazza ci dà un Arlecchino di ruzantiane naturalezze, dunque non di maniera; la storditaggine e il ravvedimento di Eugenio trovano in Blas Rocarey un intelligente interprete. U.R.

Quattro «notturni» di Georges Bernanos

L'IMPOSTURA, di Georges Bernanos. Traduzione di Luigi Lunari. Regia (accorta) di Brigitte Jacques. Scene di Emmanuel Peduzzi. Con Mario Maranzana (forte caratterizzazione), Roberto Herlitzka, Antonio Pierfederici, Fernando Caiati, Elena Lupo, Carlo De Meio, Franco Castellano, Piero Caretto (molto impegnati). San Miniato.

L'impostura di Georges Bernanos (1888-1948) — il suo secondo romanzo, di insospettata teatralità, scritto nel '27, dopo *Sous le soleil de Satan* — ha fornito l'incandescente materia per la 43ª Festa del Teatro a San Miniato. La versione sanminiatese deriva da un allestimento francese — accolto bene a Parigi — firmato da Pascal Bonitzer e Gerard Wajeman, tradotto con vigile adesione da Luigi Lunari e messo in scena dall'attrice-regista Brigitte Jacques, che è stata allieva e collaboratrice di Antoine Vitez.

L'impostura è spettacolo condotto con robusto piglio registico, il cast è di buon livello e Mario Maranzana compone una straordinaria figura di «barbone». Infine, la trasposizione *en plein* studiata da Emmanuel Peduzzi (pochi mobili di una curia e di un interno borghese anni 20, un pannello di fondo con un cielo nuvoloso, sullo zoccolo del palcoscenico una strisciata di palazzi parigini; e poi la cornice verde di San Miniato).

L'abate Cénabre, rinomato teologo, perde la fede o, meglio, si accorge di non averla mai posseduta nella sua componente essenziale, lo spirito di carità. La tragica constatazione si verifica nel corso di due confronti che costituiscono il primo di quattro «notturni»; nella irata, impietosa filippica con cui fustiga, in confessione, il giornalista cattolico Pernichon, che induce alla disperazione definendolo «piccolo uomo di piccoli peccati», e nella successiva, altezzosa pretesa di ottenere dal mite abate Chevance — che gli è stato maestro e conosce l'a-

ridità del suo cuore — una comoda, equivoca assoluzione.

Nel secondo «notturno» siamo con Pernichon nel salotto dello scrittore Guerou, tartufesco, temuto personaggio della destra reazionaria che nasconde come può una vita di depravazioni. L'intrigante direttore di una pubblicazione conservatrice. Catani, fa sapere all'adirato Pernichon che il suo ardore riformista sarà stroncato; inutilmente il giovane cerca l'appoggio dell'irrisolto vescovo Esplette e del visconte Lavoine de Clergerie, padre della virtuosa Chantal, da lui amata. Sicché, recatosi da Guerou per fare le sue scuse, avendo scoperto la fornicazione del vecchio, poi travolto da una crisi di epilessia, con una prostituta bambina, disperato si ammazza.

Drammaturgicamente più compiuto, il terzo «notturno», nel quale Cénabre riappare coi suoi tormenti e il suo orgoglio, quasi fiero di essere portatore di una maledizione. E se l'esacerbato bisogno «di confessarsi» a uno spaurito chierichetto, dopo una delle sue empie messe tradisce qualche impaccio di regia, l'incontro-scontro con il mendicante Framboise, «fontana di bugie», parassita che oppone all'universale impostura il diritto a difendere il maligno Pulcinella che è in lui, risulta efficacissimo per l'estrosa bravura del Maranzana, candido e luciferino, che scopre inorridito il male assoluto nel nazionalismo impietoso del teologo. Sarà proprio Cénabre, nel quarto «notturno», ad essere prescelto come confessore della figlia del padre di Chantal, consolatrice dell'abate Chevance in punto di morte; e così splenderà in epilogo il «sole nero» di Satana, il sigillo della ineliminabile impostura, ma soltanto perché rifuglia il merito di chi resta fedele al regno di Dio. U.R.

L'eco solitario del gabbiano reale

NEL VUOTO di Giuseppe Manfridi. Regia Ennio Coltorti. Con Roberto Herlitzka (bravissimo), Valeria Milillo e Franco Costanzo (puntuali).

Nella stagione teatrale della capitale appena iniziata, il nome di Giuseppe Manfridi risulta in ben due cartelloni di grossi teatri «ufficiali»: all'Argentina con *Giacomo, il prepotente* che ha felicemente debuttato lo scorso anno allo Stabile di Genova con un affiatatissimo cast di giovani attori e *Ti amo, Maria*, una novità che vedremo invece al teatro Valle con Carlo Delle Piane ed Elena Sofia Ricci. Ma il teatro di questo giovane drammaturgo, poco più che trentenne, abbiamo già avuto modo di saggiarlo nel fine settembre scorso alla Sala Umberto in cui è risultato, oseremo dire, vincitore tra le sei *pièces* che hanno partecipato alle due serate della quinta edizione di «Attori in cerca di autore», curata da Ennio Coltorti, nell'ambito di «Platea estate».

Così *Nel vuoto*, come da regolamento per la rassegna che prevede brevi atti unici, è un testo a tre personaggi che dura neanche mezz'ora. Scena vuota per un episodio d'alta montagna dove un ragazzo e una ragazza raggiungono un uomo che di frequente ama scalare quel particolare sito dove si può sentire, provocando un fischio, il «Manuele» vale a dire l'eco di un marinaio (il cui cognome è appunto Manuele) che rinchiuso in un carcere sui monti riesce a far diventare il suo fischio, grazie all'eco e all'effetto che si produce tra le cavità montane, un verso simile a quello di un gabbiano reale. Il miracolo di quell'urlo d'uccello si verifica at-tanagliando prima i tre protagonisti e poi, dopo il buio in scena, gli spettatori in platea colpiti per brevi istanti da una luce abbagliante. Manfridi con *Nel vuoto* dimostra di aver acquistato una notevole scioltezza sia nella scrittura che nello stile alleggerendo quella certa patina letteraria propria delle sue prime opere teatrali. Un testo costruito sull'ineffabile, sul nulla, ricco di emozioni e poesia.

Bravissimo, ma è dir poco, Roberto Herlitzka. Con lui Valeria Milillo e Franco Costanzo. Le *pièces* andate in scena nelle due serate affollatissime di pubblico sono pubblicate nella collana di teatro contemporaneo «Il ventaglio». Valeria Paniccia

Un albero degli zoccoli nella «Piccola città»

PICCOLA CITTÀ di Thornton Wilder. Traduzione e regia (sensibilità, attenzione) Ermanno Olmi. Scena (povera, funzionale) Gerardo Lizza. Costumi (Emily, una rivelazione), Giulio Scarpati (George, molto bravo), Fabio Bussotti (il narratore), Dora Romano, Ginella Bertacchi, Franco Santelli, Roberto Pescara. Prod. Teatro delle Arti, Roma.

Nel presentare in veste di neo-regista di prosa *Piccola città*, Ermanno Olmi si è costantemente rifatto, con l'intelligenza del cuore che lo distingue, alla metafora dell'*Albero degli zoccoli*, alla sua poetica minimalista e contadina.

Ne è risultato quasi un piccolo miracolo, sancito dai molti applausi finali. I morti di *Our town*, sui quali s'erano abbattute due guerre mondiali (la cronaca di Grover's Corners è racchiusa tra il 1901 e il 1913, il prof. Wilder scrisse la *pièce* nel '38) si sono ridestati ed hanno riproposto, come noi attoniti, il loro «tempo di vivere», le misure della loro ballata insieme effimera ed eterna. Quella vecchia America non c'è più, s'è bruciata con i romanzi di Faulkner e di Steinbeck. E l'impianto della *pièce*, tutta didascalie, *flashes-back* e minute allegorie, irrimediabilmente invecchiato, dopo essere stato usato e riusato da generazioni di drammaturghi.

Ieri sera, mentre sul palcoscenico quasi spoglio, già disposto alla grigia nudità del cimitero di Grover's Corners, si ripeteva la malinconica storia della sposa Emily, deceduta di parto e avviata alla pace della comunione dei morti, pareva incredibile che la sera del 28 marzo 1940, alla prima milanese con la Merlini e Cialente, alla scena del camposanto — con i morti-viventi seduti su sedie impagliate, gli occhi sbarrati, le teste ondulanti al vento — si fosse scatenato un putiferio. Oggi è l'ovvietà del tutto, non la carica trasgressiva, che semmai colpisce; e alla prima di ieri sera gli spettatori più giovani hanno respirato senza sorpresa la poesia mortuaria del piccolo limbo di Wilder. Senza la sensibilità di Olmi, si sarebbe forse sfiorato il disastro. Mancava in cartellone, oltre a tutto, il richiamo di attori famosi. Ma Olmi, con quella scaltrezza che viene dalla *sancta simplicitas* ha lavorato su due piani. Da un lato si è rivolto allo spettatore «che ricordava» inserendo nel testo detto dallo Stage Manager (personaggio-coro reso con fragile, giovanile candore da Fabio Bussotti) anche alcuni spezzoni di cronaca sulle tempestose rappresentazioni italiane, così determinando una sorta di diaframma critico. E dall'altro, come se avesse inteso trasferire Grover's Corners nella sua Padania, facendosene l'umile cantastorie che trasforma in villaggio ideale un frammento di Old America, si è adoperato a dissepellire la *Piccola città* dalla sabbia del tempo e dai detriti della letterarietà. Grover's Corners è rimerita poco a poco con i rintocchi delle sue campane, l'armonium della sua chiesa, il frinire dei grilli, il chiocholio delle galline, gli *one step* delle sere di festa. La scena smaterializzata (pedane, tavoli e brevi scale delimitanti le case del dottor Gibbs e di Mr. Webb, l'editore del giornale locale) e la gestualità privata dell'appiglio degli oggetti (doppia astrazione: dei morti sulla collina e degli spettatori di 50 anni fa) hanno come espanso in palcoscenico un tempo metafisico, in opposizione con i ritmi convulsi del nostro vivere, quelli della tivù e delle metropoli. Non un'Arcadia improbabile, ma un'altra dimensione esistenziale, quella di una quotidianità antica e ancora necessaria, affinché l'uomo non smarrisca la propria identità. E se nel primo dei due tempi, quello della analitica presentazione dei personaggi, è parso che il cineasta Olmi mostrasse alla moviola gli spezzoni di un film offerto alla nostra memoria, quando è emerso il lirismo dell'idillio fra George Gibbs ed Emily Webb (Giulio Scarpati e Teresa Pascarella, entrambi toccanti per freschezza e verità) il cuore della *Piccola Città*, sotto la luna della giovinezza, ha ripreso a battere. E quando dalla platea Emily è apparsa nel suo bianco abito da sposa, è la poesia e non — è tutto dire — il grottesco che ha toccato il pubblico. U.R.



Magie Est-Ovest nella danza butoh

WATERLILIES di Kazuo Ohno. Con Kazuo Ohno (eccezionale). Musiche di Franz Schubert.

All'interno della rassegna «Lingua Sconfinata», uno degli spazi santarcangiolesi più aperti alle sperimentazioni e alle intersezioni di linguaggi, Kazuo Ohno ha presentato *Waterlilies*, il suo ultimo spettacolo di danza *butoh*. Più che di «danza» sarebbe corretto parlare di «gestualità».

Nasce nel 1945, quando Ohno inizia a mettere in scena una «danza postatomica», fatta di contrazioni e contorsioni. *Disgusto per la città* e *Il grido del diavolo* sono i titoli, significativi, dei suoi primi spettacoli. L'*establishment* culturale giapponese, ancora chiuso e tradizionalista, rifiuta il *butoh* per continuare a proporre i modelli del *kabuki*, all'interno dei quali avviene anche la sperimentazione, intesa come allestimento *kabuki* di spettacoli occidentali. Ohno si trasferisce allora in Europa, dove approfondisce la sua formazione, già fortemente occidentalizzata, e trova ampio consenso. Solo negli anni '70, quando l'atteggiamento della cultura giapponese nei confronti di quella occidentale è profondamente mutato, il *butoh* e il suo fondatore tornano in patria, dove propongono uno stile di danza che fonde modelli orientali e occidentali in continua evoluzione. Il fascino di *Waterlilies* nasce proprio da questa dinamica di rapporti. Lo spettacolo consiste in una serie di «quadri» ispirati dall'*Ave Maria* e dai *Lied* di Schubert. Kazuo Ohno si muove, danza, soprattutto si contrae su una scena spoglia, arredata solo da luci nitide: bianche, grigie, azzurre, disposte magistralmente secondo le sue direzioni. I costumi sono tuniche arancio e rosa: secondo Ohno il costume è un cosmo da indossare e in cui muoversi. Talvolta compare sulla scena anche suo figlio, in posizioni che alludono a quadri di Magritte, ma l'unico protagonista è sempre Ohno, con il suo corpo flessibilissimo di novant'anni, che non descrive mai linee rette, ma solo curve e spezzate.

In questo stile, assai personale e atipico, si trovano allusioni alla formazione umana e culturale del «Gran Vecchio» della danza *butoh*. Si percepisce soprattutto la presenza della «madre», dell'archetipo femminile e non è un caso che lo spettacolo si apra proprio con l'*Ave Maria*. In un altro spettacolo, *My mother*, Ohno aveva cercato di riprodurre i movimenti fatti all'interno del ventre materno. *Waterlilies* è uno spettacolo che «commuove» fortemente e trae la propria forza fascinatrice dalla capacità di portare lo spettatore in una specie di «zona franca», quasi archetipica, di modelli culturali. Elena Benaglia

Mauri, Don Giovanni tra Beckett e Grand Guignol

DON GIOVANNI di Molière. Tradizione (efficace) Dario Del Corno. Regia (grottesco beckettiano) Glauco Mauri. Scene (evocative) Mauro Carosi. Con Glauco Mauri (ottimo), Roberto Sturmo (estro espressionista), Miriam Crotti (ironica), Andrea Liberovici, Claudio Marchione, Stefania Micheli. Astiteatro 1989.

C'è un regista invisibile accanto a Glauco Mauri, nel *Don Giovanni* di Molière al quale il pubblico di AstiTeatro ha espresso con lunghe e gioiose ovazioni, il proprio gradimento. Questo regista è Samuel Beckett. Giunto all'estremo limite, inchiodato ad una carrozzella da paralitico, senilmente ingordo come un Falstaff in disarmo, il seduttore promesso all'inferno (ma qui l'inferno è un'acozzaglia mentale di paure, rimpianti e rimorsi) rappresenta — anzi, si rappresenta — una beckettiana, per l'appunto *Fin de partie*, nel salone slabbrato, cadente, di un castello (bella scena di Mauro Carosi) che ha qualcosa di un sinistro mausoleo egizio. E siccome certi momenti d'azione dei cinque (risaputissimi) atti sono raccontati da un magnetofono, come grumi di un passato, il rinvio all'*Ultimo nastro di Krapp* rende anche più evidente la costruzione beckettiana dell'allestimento. Senza contare che Sturmo-Sganarello è abbigliato come i *clowns* di *Godot* (mentre Mauri, in *Don Giovanni*, indossa dietro un paravento, per la Grande Rappresentazione, un coloratissimo, comicamente sfarzoso costume da Clown Bianco, disegnato da Odette Nicoletti tenendo sott'occhio le aristocratiche caricature di Fussli). Senza contare che son proprio tolte da *Fin de partie* le ultime cinque battute, con Don Giovanni che dice la sua noia e il suo disamore a Sganarello, dopo essere tornato dall'inferno, pronto a ricominciare la propria «immortale» commedia.

Si penserebbe, per l'insistenza sulla decrepitezza del personaggio, al *Casanova* di Fellini; salvo che i riferimenti fin qui fatti non rendono giustizia allo specifico teatrale e all'autonomia inventiva di cui Mauri regista da' prova dal principio alla fine. In verità, questo *Don Giovanni* è la *summa* omogenea, convinta e convincente, di una ricerca pluriennale di Mauri intorno all'idea — al modello — di un teatro insieme colto e popolare, dove tradizione e sperimentazione coesistono.

La statua del convitato di pietra che deve travolgere e trascinare all'inferno il Gran Peccatore, croce e delizia di generazioni di registi e scenografi, appare all'improvviso dietro l'altissimo portale, in una luce accente, come un gigantesco pupazzo che altri non è se non il doppio di Don Giovanni, la proiezione dei suoi rimorsi, il momento tragico e comico dell'autopunizione, il prorompere delle voci del subconscio. È così ribadito, con la macroscopica chiarezza del gioco teatrale, il senso dell'operazione: non uno spettacolo sulle delizie e gli orrori del «dongiovannismo», ma la rappresentazione, il crudele gioco che un vecchio solo e disperato, legato al proprio servitore da un rapporto sado-masochistico, conduce per cercare di rivivere, senza illusioni, una giovinezza ormai svanita per sempre. Sei attori, compresi i due protagonisti, assumono dunque al completo quest'«opera dello sghignazzo», questa tragicommedia dei travestimenti e dell'ipocrisia, dove il *Don Giovanni* s'intreccia ad altri testi di Molière, come la scena del *Matrimonio per forza* che chiude il primo dei due tempi, con Mauri e Sturmo travestiti da filosofo e medico, come in un «capriccio» goyesco.

Mauri attore fa pensare ai grandi Laughton e Welles per l'intelligenza e il vigore espressivi con cui passa dalla senile irritazione alla compunzione tartufesca, da un agitarsi del corpaccione sulle grucce a fasi di catatonica assenza, da ingordi assalti ai cibi ad un cupo *taedium vitae*; e i brontolii e gli stridori della voce aggiungono coloriture foniche al personaggio. Lo Sganarello di Sturmo è livido, di una intrigante e malefica iperattività: una grande, sicura prova che s'affida ad un lucidissimo, reinventato espressionismo. U.R.

A Monticchiello la saggezza dei matti

I CAVALIERI DELLA NON ROTELLA. Autodramma ideato, scritto e realizzato dalla gente di Monticchiello (Impegno, spontaneità). Regia Andrea Cresti con la collaborazione di Marco Del Ciondolo, Maria Rosa e Vittorio Innocenti.

Per la 23ª estate il Teatro Povero di Monticchiello, ha rivissuto quel miracolo di spontaneità e di verità per il quale, questo paese di trecento abitanti si è fatto conoscere in tutto il mondo.

La mordente forza polemica che caratterizza questi interpreti-autori, è servita quest'anno ad affrontare un problema irrisolto a livello nazionale e che tenta di mimetizzarsi nel caos delle grandi e disperse metropoli: la condizione e l'inserimento dei dimessi dagli ospedali psichiatrici dopo la legge 180. Da qui l'origine del titolo O.P. a prima vista enigmatico. «I difettosi psichici non sono persone cui manca una rotella, ma persone che posseggono una non rotella», rivendica un ricoverato dell'Ospedale Psichiatrico di Arezzo, durante un'assemblea con il personale medico.

Gli abitanti di Monticchiello non solo hanno accettato fra loro in una casa-famiglia cinque ex ricoverati (non senza un iniziale timore), ma li hanno voluti come protagonisti, dividendo lo spettacolo in tre parti e realizzando una prognosi del problema partendo dalle origini contadine, quando un certo Zeli veniva considerato il *matto* del paese e saliva sul tetto di una casa nel desiderio di poter volare come un uccello. Dopo un ringraziamento, nella parte centrale, di tutti coloro che hanno collaborato e hanno permesso la realizzazione del lavoro, nella terza parte è stato riallestito un episodio avvenuto durante la guerra e già rappresentato a Monticchiello.

E qui è avvenuto il momento di maggior coinvolgimento del pubblico quando ad uno ad uno, i cinque si sono alzati inserendosi nella vicenda e hanno iniziato a raccontare le proprie vicende e sofferenze. *Maria Rosa Bastianelli*

Orsini e Branciaroli duello per «Besucher»

BESUCHER (Visitatore-Spettatori), di Botho Strauss. Trad. Roberto Menin. Regia (come rilettura critica) Luca Ronconi. Scene (iperrealismo metafisico) Margherita Palli. Costumi Ambra Dannon. Con Umberto Orsini e Franco Branciaroli (in gara di bravura), e con (in intelligenza con la regia) Antonello Fassari, Antonio Juorio, Lidia Kosslovich, Lorenzo Milanesio, Renata Palmiello, Valentina Sperli, Gabriella Zamparini.

Ronconi ha messo in parentesi (ed ha fatto bene, a mio avviso) il nucleo ideologico della *pièce* — lo scontro fra un grande attore di tradizione e un esponente dell'*underground* teatrale, questo venuto dall'Est, che è anche scontro fra le due Germanie — per conferire a questo testo grondante di interrogativi la più generale ampiezza di una indagine sulla verità del teatro, come ricerca di identità tra vissuto e rappresentato, tra coscienza e drammaturgia. E lo ha fatto — questa m'è parsa la cifra stilistica della lettura, anzi della *riscrittura* ronconiana — fondendo le disparate suggestioni cui ha soggiaciuto Botho Strauss (naturalismo ed espressionismo, simbolismo e surrealismo, grottesco e assurdo) in una regia brechtianamente distanziata modulata su due registri: le regole antiche, e gravi, del gioco scenico, di cui è custode il vecchio attore (Orsini) e le trasgressioni che l'attore giovane (Branciaroli), tutto in preda agli astratti furori della vita, getta in palcoscenico. Questo disegno registico, metaforizzante, si avvale dell'impianto scenico assai suggestivo ed efficace, graduato sul nero e sui grigi, di Margherita Palli. È un dispositivo che deve molto all'iperrealismo metafisico di Hopper, e accompagna con trasformazioni a vista (pareti mobili, quinte che scendono a ghigliottina, sghebbi scorci prospettici, scarsi accessori emblemizza-

HIDEO KANZE AL CRT ARTIFICIO DI MILANO

La malinconia delle cose nell'antico teatro Nō

LIVIA GROSSI

TAKIGI-NŌ (Nō dei fuochi) Compagnia Zeami-za del maestro Hideo Kanze. I drammi rappresentati: 1ª serata: Okina (Danza rituale), Boshibarī (Legato ad un bastone), Koi no Omoni (Il peso dell'amore); 2ª serata: Matsukaze (Vento tra i pini); 3ª serata: Kiyotsune (Il dramma del guerriero), Rokujūzo (Le sei statue), Ikkaku Sennin (Il mago unicorno). Progetto e produzione CRT Artificio di Milano con il patrocinio dell'Ambasciata Giapponese in Italia, dell'Istituto Giapponese di Cultura a Roma e il Consolato Giapponese a Milano.

La cultura giapponese è stata perpetuata nella sua più antica forma: il Teatro Nō (l'ideogramma Nō significa «potenza», «abilità»). Nato come arte destinata all'*élite*, ancora oggi ne rappresenta l'immagine più raffinata. Il clima che si respira seguendo questa *tournee* italiana di uno dei più celebri *shite* del teatro classico giapponese (Hideo Kanze è diretto discendente degli antichi fondatori del Nō, Kan'ami e Zeami) vive di quel gusto estetico dell'epoca Heian, imperniato sulle modulazioni delle stagioni, dei colori e dei profumi. I testi poetici e musicali rappresentati non hanno subito alcun cambiamento dell'epoca in cui sono stati creati (1363-1444) e riescono ancor oggi a comunicare quel sentimento che i giapponesi chiamano *mono-no-aware*, la malinconia delle cose. «Come i fiori raggiungono il loro più fulgente splendore nel momento stesso in cui stanno per cadere e morire, tutte le cose umane splendono di una fragilità mirabile», questo sentimento è l'anima del Teatro Nō. Il segreto del magnetismo e della suggestione che ancora riesce ad esercitare sullo spettatore sta in quel clima di perfezione, di assoluto simbolismo gestuale intensificato da una fonetica dai toni rituali in cui si muove lo *shite*, assoluto protagonista. Egli scivola sulle linee nude del palcoscenico rappresentando e danzando i sentimenti del personaggio da cui è posseduto, vivo o morto, uomo o donna o divinità, fungendo quindi da tramite tra la realtà e la dimensione fantastica. Le storie dei drammi Nō saranno quindi sempre delle rivisitazioni del passato: il racconto di un avvenimento già vissuto, ma ancora del tutto presente in quanto fortemente vivo nell'animo dello *shite*.

Il *waki* è il personaggio che fa da spalla, dando allo *shite* il pretesto per raccontare la propria storia. L'antica tradizione vuole che gli attori non parlino, lasciando ai «narratori» la recitazione del testo; e che le opere non vengano mai ripetute per più giorni di seguito. Anche se per ovvi motivi di ordine pratico non è stato possibile attenersi al rigido schema di un tempo, che prevedeva cinque drammi diversi articolati nell'arco di una giornata, è stato rispettato questo principio prevedendo in apertura l'arcaica danza *Okina* seguita da due diversi «drammi onirici», intervallati da un *Kyogen*, una breve e divertente farsa. L'area della rappresentazione — a Milano si è felicemente optato per il Cortile della Rocchetta, all'interno del Castello Sforzesco — è stata delimitata da grandi bracieri ardenti con legni di pino, che hanno avuto la funzione di rendere ancora più sacrale il momento teatrale. Alle origini, infatti, i drammi Nō venivano rappresentati all'imbrunire, all'aria aperta, nei recinti dei templi, e la fiamma dei bracieri veniva a delimitare sul palcoscenico l'area dell'azione. Le maschere di legno scolpite (indossate solo dallo *shite*) più piccole del volto dell'attore, le ricche e avvolgenti stoffe dei personaggi, le danze, il «recitar cantando» e l'atmosfera altamente spirituale hanno fatto sì che per più di due ore il pubblico sia stato ammaliato da una cultura che, in questa rappresentazione dalle forme e dai contenuti così fortemente arcaiche, ha dato un forte esempio di comunicazione al di sopra di qualsiasi barriera linguistica e tradizionale. □

ti) il fitto, intricatissimo gioco di intarsio fra teatro e vita.

Il *Visitatore* (*Besucher*) è Maximilian Steinberg; incarna l'eterno esule della RDT, crede di poter cambiare il teatro e la società, si fa coraggio con l'alcòol e vive con Lena, giovane donna ricca. Chiede di recitare con il vecchio, celebre, amato-odiato Karl Joseph, mostro sacro della Germania Occidentale, che prepara una commedia di cassetta, in cui si vede uno scienziato che vive solo con una figlia nevrotica ed è dedito ad esperimenti di ingegneria genetica con dei rospi. Ferocissimo è, fra i due, il conflitto di idee e di caratteri; Karl si accanisce a distruggere il giovane antagonista con i trucchi del vecchio teatro; Max ha furori masochisti e soccombe ad una crisi di identità, trasformandosi in *Spettatore*, poiché, nel crollo delle certezze, «tutto è teatro e tutto è vita». Interviene poi una matura attrice, Edna Gruber, sempre in cerca di partner maschili e di animali da proteggere, alla quale è affidata la parte della figlia, ed essa finisce per mettere in crisi quanto restava del rapporto fra Max e Karl.

La *pièce*, è intrisa di *humour noir* teutonico, stravolge in grottesco le situazioni drammatiche, at-

tinge all'assurdo, si concede esilaranti idiotismi patafisici che fanno ridere il pubblico; e Ronconi ci aggiunge una sua visione ironica del teatro. Ovviamente, il sale della serata è nel duello Karl-Max, Orsini-Branciaroli. Sono entrambi eccellenti. E siccome debbono essere e sono diversissimi, noi non dobbiamo scegliere. Canuto, con indosso il peso degli anni e della gloria, autoritario, ostinato, perfido, Orsini tocca vittoriosamente il traguardo di una grande interpretazione. Il suo «mattatore», interiorizzato com'è, non deve nulla, quanto ad effetti esteriori, ai Benassi, agli Stoppa e ai Ruggeri, e tuttavia li richiama tutti i «mostri sacri» del palcoscenico, in un sapiente bilanciamento di istinto e maniera, nell'aura di un potere ipnotico che alterna impennate sarcastiche e amari cedimenti. Alla «tradizione cosciente» di un Orsini che si concede il lusso di ironiche citazioni stanislavkiane, Branciaroli oppone la «follia» inquieta, la disperazione istrionica del giovane Max, che sbatte come un uccello cieco contro il «muro di Berlino» del vecchio, incommutabile teatro, in bilico fra nichilismo e vanità, mascherato di ideologie, intontito da presagi. È finissimamente ironico nel travestimento dello *Spettatore*. U.R.

TRIBOLAZIONI DI UN INTELLETTUALE SOTTO STALIN

GLI ANNI DEL LOGORAMENTO DI BRECHT AL BERLINER

È davvero esistita, negli ultimi anni di B.B., una lacerazione fra il poeta e il politico, fra l'uomo della libertà e il funzionario dell'ortodossia? - In un attento saggio Claudio Meldolesi e Laura Olivi dimostrano che, in regime staliniano, l'artista si mimetizzò per salvare l'Ensemble.

PAOLO BELLI

Dopo che per almeno trent'anni si è guardato a Bertolt Brecht come ad un mito, una leggenda, indispensabile punto di riferimento, da un decennio a questa parte, ci si è semplicemente sbarazzati di lui come di qualcosa di ingombrante. L'ombra è caduta non tanto sul drammaturgo o sul poeta, quanto sull'uomo, su certe sue ambiguità, su certi imbarazzanti compromessi; senza contare il fatto che le sue formulazioni teoriche hanno perduto con il tempo parte del fascino lucente dell'utopia rivoluzionaria. Ma soprattutto è l'identità del personaggio che richiede una più netta definizione.

Esiste insomma un «caso B.B.»? Probabilmente sì, anche se stavolta non si tratta di «battere di nuovo le vecchie strade», quanto di mettere a fuoco la personalità complessa e contraddittoria di uno degli autori più prolifici e geniali del teatro di ogni tempo. Vale a dire: cogliere tutte le molteplici identità del poeta: quella di artista e quella di stalinista; quella di ideologo talvolta così ferreo da rasentare il grottesco e quella di sperimentatore e di innovatore; quella di comunista che opera in un paese dell'Est fortemente ideologizzato e che non trascura di tenere prudentemente un piede nell'Ovest; e quella di poeta, utilizzato dal regime di Ulbricht come simbolo di libertà creativa, chiamato pertanto a tessere l'elogio funebre alla morte di Stalin.

Brecht rientrò in Germania, dopo sette anni di esilio americano ed una breve permanenza a Zurigo e a Salisburgo, soltanto quando gli venne offerta la possibilità di dirigere un teatro tutto suo a Berlino Est. Il progetto era generoso e ambizioso, secondo lo stile dell'uomo: creare un teatro che fosse un punto di riferimento per gli intellettuali e per l'intera Germania.

Ma l'idea venne accolta dapprima con un'alzata di spalle: «Le mie argomentazioni sul miserevole stato artistico del teatro dell'ex capitale del Reich vennero liquidate come borbottamenti più o meno offensivi di un artista in cerca di un impiego e che si sopravvaluta». E dovette convincersi che, in quella situazione, soltanto creando un gruppo molto forte avrebbe potuto sopravvivere («Soli, o quasi soli, lì non si può esistere»).

L'OMBRA DI STALIN

Brecht non era un ingenuo, né uno sprovveduto, né un uomo disinformato. Che cosa sapeva allora, per esempio, degli orrori perpetrati da Stalin e dal suo regime quando, il 20 aprile 1949, il progetto del Berliner Ensemble venne ufficialmente approvato (attività che tenacemente condusse fi-

no alla morte, il 14 agosto 1956)?

Egli era certo consapevole che l'utilizzo propagandistico che il regime faceva della sua immagine e del lavoro del gruppo era il prezzo da pagare per poter lavorare in un clima di relativa tranquillità. Tuttavia, da uomo accorto qual'era, non mancò di cauterlarsi, e prima di approdare a Berlino prese alcune contromisure: si procurò un passaporto austriaco; aprì un conto in una banca svizzera; e firmò un contratto con un editore occidentale. Del resto, fu sempre un uomo incline alla prudenza: aveva preferito l'esilio americano alla possibilità di chiedere asilo politico in Russia, dopo aver visto quale aria tirava a Mosca; mai volle iscriversi al Partito, neppure quando, negli anni di Berlino, ne divenne un funzionario importante e influente. Si dice inoltre che avesse comperato una casa in Danimarca, poco prima della morte; e che avesse considerato molte volte la possibilità di trasferirsi in Svizzera.

ATTRICI AMANTI

Quel che è certo, è che i sette anni di Berlino furono gli anni della resa dei conti, del conflitto, dello soppiumento, e forse anche della paura.

Claudio Meldolesi li ha chiamati, in uno studio che ripercorre proprio gli ultimi anni del Berliner, offrendo nuovi e preziosi elementi per mettere a fuoco la personalità di Brecht (in «Brecht regista/Memorie dal Berliner Ensemble», ed. Il Mulino, Bologna, 1989; con il contributo di Laura Olivi), gli anni del «logoramento», dove il drammaturgo ebbe a sperimentare che cosa significasse per un intellettuale, benché comunista e provvisto di un nome ormai autorevole, operare, giorno dopo giorno, in un paese retto da un regime stalinista. Brecht doveva misurarsi — come scrive Meldolesi — con le «spinte disgregatrici che assediavano l'Ensemble e che al suo interno si riproducevano in una serie di debolezze collettive e personali. C'era il controllo statale sull'attività della compagnia, c'erano i richiami al realismo socialista, rafforzati dalla presenza sovietica a Berlino, c'erano gli obblighi tattici, c'era l'abitudine del pubblico e degli attori al sentimentalismo, c'era la tentazione di mollare e di trasferirsi all'ovest, c'erano ipocrisia e indisciplinabilità...»

Meldolesi descrive Brecht al lavoro. Egli si affida all'inflessibile autorità della Weigel, che era anche la moglie, mal sopportata proprio per il suo ruolo direttivo del Berliner da parte degli altri litigiosissimi attori. Una moglie capace non soltanto di disciplinare le relazioni all'interno e all'esterno del gruppo, ma che per quieto vivere, in mezzo a tan-

ta burrasca, chiude un occhio e forse anche tutt'e due, sulle molteplici avventure del marito: molte delle attrici che lavoravano al Berliner — ma anche collaboratrici e assistenti — furono anche sue amanti: da Elisabeth Hauptmann a Ruth Berlau, da Carola Neher a Margarete Steffin, da Käthe Rülicke a Käthe Reichel; fino all'ultima, Isot Kilian. Un Brecht dongiovanni, dunque, che sapeva però anche essere crudo con gli attori, capace di sbarazzarsi di Willy Kleinau dopo cinque settimane di prove dicendo: «Lei è una massa di carne amorfa, che ho comprato e con la quale cerco di creare qualcosa». Risposta di Kleinau: «Signor Brecht, alla sua automobile mancano solo le bandierine delle SS!».

Ma a dire il vero questi aspetti, così ghiotti, raccolti dalle memorie degli attori del Berliner, a me pare che finiscano piuttosto con l'appannare (e quindi col danneggiare) una più precisa valutazione storica del grande drammaturgo. Meldolesi infatti non indugia negli aneddoti, e considera invece che Brecht negli anni più difficili si dedicò totalmente al suo laboratorio teatrale e seppe inventare spettacoli, come regista, riconosciuti, per la loro inconfondibile teatralità, in ogni parte del mondo.

Egli gettò nel braccio di ferro con il regime tutto il peso e tutto il prestigio del suo «nome», per proteggere e salvare il teatro d'Ensemble. Quando nel marzo del 1951 sopraggiunse, ancora più pesante, la stretta stalinista e, contrariate dalle innovazioni e da certi contenuti poco ortodossi, le autorità tolsero dal cartellone dell'Opera di Stato *L'interrogatorio di Lucullo* (di Brecht e Dessau), Brecht accettò la censura e adottò le modifiche richieste: sin dal titolo, che divenne *La condanna di Lucullo*. Sconcertante è che, subito dopo, gli fu conferito il Primo premio nazionale della RDT; ed è sconcertante ancor più che egli, impassibilmente, accettò.

Esiste dunque un «caso Bertolt Brecht», come già proponeva Hannah Arendt, nel suo illuminante saggio (in *Il futuro alle spalle*, trad. it. il Mulino)? Esiste dunque questa lacerante divisione fra il poeta e il politico, l'uno critico verso ogni forma di oppressione e di violenza; l'altro devoto all'ortodossia del regime, talvolta fino al ridicolo?

Meldolesi risponde di no: esiste invece un Brecht innovatore, che si dedica al lavoro teatrale come ad un artigianato paziente e fruttuoso: vi si mimetizza, per salvare l'Ensemble e per resistere alle pressioni del Partito. Ma per salvarlo il poeta finì col soccombere, schiacciato dal Brecht politico e ideologico; una scelta — se fu tale — che inaridì la sua sorgente creativa: negli anni di Berlino non scrisse più nessun dramma e nessuna grande poesia. □

Una visita guidata all'opera di Pinter

Roberto Canziani - Lorenzo Cordelli, *Harold Pinter*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1989, pagg. 143.

Ha intento divulgativo questa pubblicazione del Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia, nata a completamento della stagione teatrale 1988/89 che, a Trieste, è stata dedicata in gran parte a Pinter. È infatti stato prodotto lo spettacolo *Tradimenti*, per la regia di Furio Bordon e l'interpretazione di Paola Bacci, Giampiero Bianchi e Paolo Bonacelli; si sono letti in scena *Un leggero malessere*, *Una specie di Alaska* e *Il bicchiere della staffa*; sono state organizzate una rassegna cinematografica e una rassegna video sull'opera pinteriana. Infine, sono stati ospitati lo spettacolo *Il guardiano*, per la regia di Guido De Monticelli e l'interpretazione di Renato De Carmine, Giuseppe Pambieri, Giancarlo Zanetti, e un convegno svoltosi nello scorso marzo.

Il volumetto si propone di fare una ricognizione su tutta l'opera di Pinter separando il teatro dal cinema, rispettivamente trattati da Roberto Canziani e da Lorenzo Cordelli, che hanno utilizzato il materiale disponibile con sistematicità e chiarezza, senza dare nulla per scontato. Ne risulta un utilissimo manuale in cui, a seguito delle due parti di introduzione alla drammaturgia e alla sceneggiatura pinteriana, si ritrovano schede cronologiche con la descrizione critica di ogni singola opera, una rassegna iconografica, una teatrografia dei debutti inglesi, una teatrografia italiana e una bibliografia selezionata in base alla reperibilità, attualità e validità critica dei testi. Stesso schema per il cinema.

Anna Luisa Marrè

Anno 20°

Terza Serie, n. 32 (83)

II Cantastorie

Rivista di tradizioni popolari



IL TEATRO VIAGGIANTE DI OTELLO SARZI

Spedizione in abbonamento postale gruppo IV-70%

Cantastorie e burattinai per il mestiere e l'arte

Il cantastorie, rivista di tradizioni popolari, a cura di Giorgio Vezzani.

Questo periodico trimestrale dalla grafica artigianale testimonia la continuità e la vitalità di antichi mestieri e tradizioni come quello del cantastorie o del burattinaio. Il tono genuino degli articoli sconfinati volentieri in quello familiare e dialettale degli incontri sulle piazze dei paesi, dove artisti ambulanti raccontano con vigore drammatico della

CINQUANT'ANNI DELL'ACCADEMIA RACCONTATI DA GIAMMUSSO

Splendori e miserie della «Silvio D'Amico»



Un lungo sguardo affettuoso, eppur pronto a rimarcare errori e cadute, vien posato nel cinquantennio di vita dell'Accademia d'arte drammatica dal critico Maurizio Giammusso in un ampio volume — *La fabbrica degli attori - L'Accademia nazionale d'Arte Drammatica. Storia di cinquanta anni* — edito dalla Presidenza del consiglio. Il libro armonizza una ricca mole di documenti, sovente inediti, con un'interpretazione critica che riconosce in una illuminata funzione didattica (specialmente se a più voci) un valore decisivo per lo sviluppo culturale del teatro italiano. La complessa figura di Silvio D'Amico campeggia nelle pagine che il volume dedica al periodo d'oro dell'Accademia, prima dello scoppio della seconda guerra mondiale, come pure negli anni successivi quando il direttore tentò di impostare nella nuova scuola un'osmosi con la società teatrale.

«Nei primi quindici anni di esistenza dell'Accademia — ci sottolinea Giammusso — la linea sostenuta da D'Amico e i risultati nella formazione di registi e attori avevano fatto il vuoto e svecchiato un'impalcatura antiquata anche perché il progetto prevedeva la creazione di un teatro nazionale, in sostanza, un'utopia che scaldava gli animi ed eccitava le menti. Ma, dopo il '45, D'Amico si scontrò con altri problemi, la realtà era diversa e, nonostante il successo del convegno romano del '46 (con gli interventi di Grassi e Gassman), ecco che il rinnovamento del teatro seguì altre vie e mediarle fu impossibile».

Il testo accompagna dappresso le idee dei vari direttori (primo fra i quali Raul Radice) che succedettero alla gestione D'Amico scontando l'ostilità neghittosa, ipocrita e scorretta dei vari ministri della Pubblica Istruzione nonché delle rovinose burocrazie, tutt'altro che tenere verso un mondo quasi del tutto «rivolto a sinistra». Giammusso spiega acutamente come «il periodo successivo al '68 non riuscì poi a sfruttare le potenzialità di rinnovamento che la direzione di Renzo Tian aveva impresso coinvolgendo insegnanti giovani e di talento come Ronconi, Missiroli, Pressburger, Sermoniti, Giuranna etc. mentre conferenze di Gassman, Squarzina e altri stimolavano al dibattito creativo un ambiente di studenti — splendide le lezioni di Chiaromonte — che si mostrava sempre più lacerato e confuso. «A distanza di quasi vent'anni, io nutro — ci confessa l'autore del volume — forti perplessità su quanto avvenne in quella fase in cui maestri validissimi erano contestati (l'occupazione della sala di via Vittoria e le azioni di disturbo contro Strehler che provava *La cantata del fantoccio lusitano* di Weiss) e la preparazione artistica veniva vista come mero impulso espressivo; quando poi lo spontaneismo più ingenuo si volgeva a spogliare dai maestri dell'Avanguardia qualche brandello ideologico che giustificasse ogni eccesso. Impegnarsi nella rifondazione dell'Accademia fu impopolare in quel torno di anni che teorizzava persino sulla inutilità della scuola, degli esami individuali: a Parigi, gli studenti in rivolta occupavano l'Odéon (e Barault fece in seguito il suo miglior spettacolo), a Roma essi persero solo molte occasioni mentre la crisi istituzionale travolse l'Accademia».

Rapida e vivace nel delineare la successiva direzione di Ruggero Iacobi, la trattazione individuale nell'azione di Luigi Mazzella, commissario durante la fase di Aldo Trionfo direttore, gli «anni della ripresa» tramite un pacchetto di iniziative che puntarono sull'immagine: «Per la prima volta — spiega Giammusso — l'Accademia d'arte drammatica viene inserita in un progetto di legge sul teatro e un piano si afferma per dotarla di adeguati uffici e funzione più riconoscibile. Ciò si inquadra in un clima "craxiano" e cioè nella generale ripresa di efficienza della scuola e degli istituti di preparazione professionale che si canalizzavano su un mercato meno fantasioso e più costrittivo dove le compagnie private subivano un'avanguardia in brusco ripiegamento. Riportando Ronconi, inserendo attori-docenti di grande richiamo (l'esempio di Monica Vitti), Mazzella riuscì a polarizzare l'attenzione sull'Accademia che si sforzava di risalire e la lasciò cento volte più efficiente di quanto non l'avesse trovata».

Concludendo sui problemi e le chances che il nuovo direttore Luigi M. Musati si trova di fronte, Giammusso raccomanda che alla scuola «vengano assicurati assai più consistenti mezzi finanziari e organizzativi (un teatro vero), garantita una compagnia dell'Accademia e reso possibile anche il funzionamento di un centro studi teatrali (analogo ad iniziative promozionali del Centro teatro ateneo) oltre a convenzioni con il teatro pubblico per rafforzare l'integrazione con il mondo della professione, cosa che rimane lo scopo principale e il merito di uno sforzo collettivo». *Ubaldo Soddo*

loro vita libera e un po' bohémienne, o in quello non meno cordiale dei raduni e delle tournées internazionali. Rubriche e servizi sono corredati di fotografie in bianco e nero che, insieme alle filastrocche, disegnano vecchie storie sulla carta patinata. Nel numero di ottobre-dicembre, stampato nel marzo di quest'anno, l'articolo di copertina è dedicato al «Teatro viaggiante» del burattinaio Otello Sarzi che, oltre a portare in giro il suo spettacolo, conduce un laboratorio per la costruzione di burattini. La rivista è letteralmente fatta in casa: Giorgio Vezzani e i suoi collaboratori, appassionati cultori di forme di spettacolo tradizionale, si occupano personalmente della produzione e della distribuzione durante il tempo libero. Dati gli scarsi mezzi «Il cantastorie» è a diffusione regionale (si trova in poche librerie di Reggio Emilia e Bologna) e si riceve per abbonamento. *Elena Ponte*

Ironia ed epicità nel teatro di Balducci

Alfredo Balducci, *Don Giovanni al rogo, Un cielo di cavallette, Che cosa stanno suonando di sotto?*, Serarcangeli Editore, Roma 1989, L. 15.000.

A cura della Società Italiana Autori Drammatici esce una triade di lavori di Alfredo Balducci. L'autore ha voluto compiere la scelta attenendosi a un criterio basato su elementi di diversità ed elementi di parentela: infatti, uno dei pezzi è stato premiato, uno è già stato pubblicato e il terzo è stato



Roberta De Monticelli

Il richiamo della persuasione

Lettere a Carlo Michelstaedter

rappresentato. *Don Giovanni al rogo*, una moderna allegoria del personaggio tradizionale, è un testo di venti anni fa, mentre *Un cielo di cavallette*, del '79, tratta l'esplosione di un episodio di violenza dove il protagonista, vittima e carnefice allo stesso tempo, finisce per soffocare del suo stesso terrore. *Che cosa stanno suonando di sotto* è il dramma dell'angosciosa consapevolezza della propria solitudine, tema che, insieme a quello dell'alienazione mentale, crea una parentela con gli altri due

drammi accomunando tutti i grandi personaggi del teatro. Niente di nuovo, dunque, secondo l'autore. La produzione di Alfredo Balducci, quasi interamente dedicata al genere drammatico e ironico-satirico, tradotta e rappresentata in diversi paesi, è stata anche trasmessa da canali radiofonici e televisivi italiani e stranieri. La sua scrittura, pur moderna, si pone come obiettivo il raggiungimento di un linguaggio di tipo epico. *Elena Ponte*

Una figlia d'arte per Michelstaedter

Roberta De Monticelli, *Il richiamo della persuasione*, Editrice Marietti, Genova 1988, pagg. 115, L. 16.000.

In forma di carteggio immaginario, ecco un libro che è insieme commento e risposta alla tesi di laurea di Carlo Michelstaedter, mai discussa e pubblicata nel 1912, due anni dopo il suo suicidio. Non un libro «su» Michelstaedter, dunque, ma un libro «a» questo giovane filosofo e poeta, con cui l'autrice si rivolge in realtà a chiunque si sia posto la domanda sulla propria persuasione. Il confronto con questa figura complessa del pensiero contemporaneo si svolge con un tono fraternamente confidenziale che lo rende accessibile anche ai profani. Roberta De Monticelli, figlia dello scomparso critico teatrale del Corriere della Sera Roberto De Monticelli, si occupa di filosofia e di teatro e ha scritto numerosi saggi su Leibnitz, Kant e su vari problemi di filosofia del linguaggio. *Elena Ponte*

Un saggio di Sarah Zappulla Muscarà

Quando Pirandello si convertì al teatro

Sarah Zappulla Muscarà, *Odissea di Maschere / 'A birritta cu 'i ciancianeddi*, Giuseppe Maimone editore, Catania, 1989, L.

Luigi Pirandello — com'è noto — giunse al teatro piuttosto tardi, quando aveva già scritto alcuni romanzi, centinaia di novelle ed alcuni saggi. Vi giunse di contro voglia, sospinto dalle amichevoli insistenze di un altro drammaturgo siciliano destinato poi a rimanere nell'ombra, benché occupasse, nei primi anni del secolo, un posto di rilievo nel teatro isolano: Nino Martoglio. L'amico con cui a Roma sovente Pirandello si incontrava, intrattenendosi in lunghe conversazioni, seppe spezzare un incantesimo ed un complesso di inferiorità che gravava sull'animo agrigentino, che col passare degli anni era diventato un drammaturgo segreto e umiliato. Vulcanico animatore delle prime compagnie organiche siciliane, agli occhi del collega, di tre anni più anziano, Martoglio appariva un vero e proprio mago del teatro e, da trascinate persuasore qual'era, lo convinse a varcare le soglie del palcoscenico, dinanzi alle quali si era fino a quel momento arrestato.

Ora, un importante capitolo di una storia del teatro siciliano, ancora tutta da definire, è stato scritto da Sarah Zappulla Muscarà, con il contributo dell'Istituto di Storia dello Spettacolo Siciliano. È l'inizio di un'avvincente cronaca, fitta di avvenimenti, personaggi, macchiette, ma anche di indiscussi e rissosi protagonisti, come Capuana, De Roberto, Martoglio, Grasso, Musco e, naturalmente, un timoroso, dubbioso, quanto sofisticato debuttante qual'era Pirandello. La Muscarà non esita a calarsi, nel folto della «prigione dei documenti e delle prove» ed utilizza epistolari, copioni e reperti critici, per delineare «la mappa non soltanto della prima produzione drammaturgica pirandelliana ma pure quella di un'epoca teatrale, le cui coordinate risulta più agevole tracciare con l'ausilio pure delle microstorie in cui l'evento teatrale s'inserisce di diritto, riconoscendo all'attore un ruolo che va sottratto alla labilità della rappresentazione».

Pirandello scrisse originariamente in dialetto siciliano quattro ope-

re: *Pensaci, Giacuminu!*, *Liola*, *'A birritta cu 'i ciancianeddi* e *'A giarra*, che vennero rappresentate da Angelo Musco nel 1916 e nel 1917. Le quattro opere esprimono una preoccupazione linguistica ed una ricerca espressiva che fino ad oggi non sono forse state considerate con la dovuta attenzione. È noto che Pirandello si era laureato, il 21 marzo del 1891, all'Università di Bonn con una tesi sul tema *Suoni e sviluppi di suono della parlata di Girgenti*. A differenza degli altri autori isolani, la frequentazione del vernacolo era tutt'altro che occasionale; corrispondeva ad un preciso interesse filologico per la lingua. Come Giovanni Verga, egli si sforzava di arrivare ad una lingua italiana non mediante una «risciacquatura», ma dall'interno del dialetto, conservandone e depurandone le strutture morfologiche fondamentali.

Si può dunque capire tutta la diffidenza e le cautele con cui, incoraggiato dal Martoglio, si avvicinò all'ambiente teatrale siciliano, dove imperversavano attori come Giovanni Grasso ed Angelo Musco.

Musco era la croce di Pirandello. Ma d'altra parte quel talentaccio istrionico sapeva come catturare la platea, e dunque si può capire l'ambiguo atteggiamento di Pirandello che da una parte sollecitava l'attore catanese, mentre dall'altra temeva i suoi eccessi farseschi, proprio avvalendosi dell'uso smodato del dialetto. Ma l'orizzonte di Pirandello era evidentemente più ampio di quello siciliano. E ben presto si decise a voltar pagina. «Il teatro siciliano per me è finito», scrisse all'amico Martoglio. «Se qualche altra cosa mi avverrà di scrivere per la scena, la scriverò in italiano».

La decisione fu definitiva ed inaugurava la stagione del grande teatro pirandelliano.

Da segnalare infine, nella ricerca della Muscarà, il recupero di una delle quattro opere, *'A birritta cu 'i ciancianeddi*: con zelo filologico tutto pirandelliano, l'autrice ha messo a confronto il manoscritto con il copione tormentatissimo consegnato al Musco per la messa in scena, il 27 giugno 1917 al Teatro Nazionale di Roma e vi ha premesso le due novelle dalle quali è stato tratto. *Paolo Belli*

L'OPERA PRIMA TEATRALE DI ROBERTO MUSSAPI

VILLON, POETA BENEDETTO

Dalla lettura di un racconto di Stevenson l'idea di un personaggio fragile e contraddittorio, ma non maudit - Del poeta il pubblico vive l'ultima giornata, in una prigione sotterranea, prima dell'esecuzione - Niente in comune fra la nuova interpretazione e l'apologia del crimine di Gênet.

GIANCARLO RICCI

Villon, prima opera teatrale del poeta Roberto Mussapi, è un dramma che si svolge in una notte, nella cella scavata nel sottosuolo in cui il poeta è prigioniero in attesa dell'esecuzione, nel buio assoluto, ricevendo il cibo da una cesta calata dall'alto. Hystrio presenta un'intervista con l'autore di questo dramma pubblicato con la prefazione di Domenico Porzio, presso Jaca Book, e rappresentato al Meeting dell'Amicizia fra i popoli a Rimini.

HYSTRIO - In questa sua prima opera teatrale, lei, Mussapi, immagina l'ultima notte di François Villon prima dell'esecuzione. Perché Villon?

MUSSAPI - Ho sempre amato Villon e il mondo che traspare nella sua poesia. La molla che mi ha spinto a scrivere questo lavoro è stata la lettura di un racconto giovanile di Stevenson intitolato *Un rifugio per la notte*. È un racconto poco noto, scritto a diciott'anni, in cui viene narrata una giornata di François Villon. Leggendolo, scoprii che l'amatissimo Stevenson metteva in luce Villon proprio come lo immaginavo: un personaggio debole, perduto ma dotato di umanità e carità.

H. - In questa sua scelta è importante che Villon fosse stato considerato un «poeta maledetto» ante litteram?

M. - No. Non considero Villon un poeta maledetto, anche perché i poeti maledetti sono stati definiti così dagli altri. È vero che in un'aura di maledettismo è caduto anche Villon, ma ciò non mi interessa. Certamente Villon rappresenta gli estremi della vita ma in un modo non tragico, non dicotomico. Per esempio, non troviamo in lui combattimento tra scienza e poesia: egli vive quotidianamente di scienza poetica ma anche di infime risorse. Nella sua opera mi interessa la compenetrazione tra ciò che è basso e ciò che è alto. Questa metafora del basso è sempre presente in lui. Ma proprio per questo egli si eleva sopra gli altri. Nel mio testo l'ho immaginato in una zona sotterranea, come del resto accadde nella sua vita, quando fu imprigionato. Tuttavia ho avvertito questa situazione come una reale e oggettiva metafora del suo punto di vista, della sua condizione sociale. In qualche misura ho visto in lui il poeta benedetto...

NON COME UN ANGELO

H. - Qual è la struttura e il dispositivo narrativo del dramma?

M. - La situazione in cui ho immaginato Villon ha un crescendo drammatico: le poche ore che lo separano dall'esecuzione scorrono irrimediabilmente. Le sue parole giungono da una specie di fossa in cui è prigioniero, ma provengono anche dal pun-

to più profondo della sua anima. Il punto più sotterraneo si conferma come il punto più profondo. L'accelerare del tempo verso l'istante finale, non consente più a Villon il rallentamento con cui aveva gestito la propria vita, non consente più la noia o il rinvio. In effetti il grande affresco che egli compie della propria vita si riassume sempre più nella voce che parla: la voce è un personaggio che lo costringe a una resa dei conti. Villon tuttavia non snatura la propria indole, non rinuncia alla purezza originaria: essa rimane sempre impregnata di alcuni difetti come l'ipocrisia, il desiderio di sedurre, l'atteggiamento piagnucoloso. Ha affrontato l'infimo della società, ma non è come un angelo: semplicemente è un uomo che attraversa il tempo e se ne sporca ma sa che questo è il proprio destino. Per Villon, questo lo deduco dal pensiero che è espresso nei suoi testi, i giudizi che emettono gli uomini sono giudizi morali. Per lui la vera giustizia è quella di Dio, ed è tutt'altra questione.

H. - In quali tratti riscontra una differenza tra la poetica di Villon e quella di Gênet?

M. - L'apologia del crimine come forma di amore è una cultura di timbro cartesiano, è una cultura fondata sull'antifrasi. Io sono agli antipodi di questa cultura. Non mi permetterei mai di esaltare l'eroe negativo, come spesso fanno i francesi. Questo è un satanismismo che, secondo me, appartiene al repertorio più effimero di un cattivo romanticismo. Parto da punti di vista completamente diversi: mi interessa la figura umana, il teatro come luogo della complessità e del divenire continuo, l'amore come ricerca che l'uomo compie dell'altra parte di sé, ma senza fagocitarsi. I casi come Gênet, che è un autore che stimo, appartengono in qualche misura a un'orbita pasoliniana.

IL POETA E IL TEATRO

H. - Nel suo lavoro letterario e poetico come considera questa prima esperienza di drammaturgo?

M. - Percependo dei motivi molto intensi mi è venuto in mente, in modo spontaneo, di scrivere questo dramma. La stesura è venuta di getto. Ripensandoci ho considerato che per un poeta è più comprensibile la scrittura drammaturgica che altre scritture. È più facile immaginare che un poeta scriva testi teatrali piuttosto che romanzi. Non a caso c'è stata una grande tradizione di poeti drammaturghi, per esempio Byron o Goethe; nel Novecento Eliot, anche se ritengo che il suo teatro sia inferiore alla sua poesia. Trovo che la scrittura drammaturgica, per qualche ragione che non so spiegare, sia più confacente alla mia forma mentis. Qualcuno ha notato che la mia poesia si snoda per immagini e per azioni. È una poesia di accadimenti, non è una poesia concettuale. È una poesia metaforica, dove la tensione si esprime attraverso immagini, eventi, colori, azioni e quindi ha già una forte virtualità teatrale, rappresentativa.

H. - Ciò che Lei ha voluto esprimere con questo dramma potrebbe trasporlo scrivendo una poesia?

M. - Credo ad una certa affinità tra la scrittura drammaturgica e la poesia, ma a condizione che non si scriva della poesia drammatica. La scaturigine psichica è probabilmente la stessa. Tuttavia le cose devono essere diverse. Non sono per l'eccessiva contaminazione dei generi. Avrei potuto scrivere una poesia ma sarebbe stata un'altra cosa. Avrebbe detto la stessa cosa ma sarebbero state due scritture diverse, quasi due specchi diversi. Quello specchio più irto del sogno che è la poesia, è un mondo che chiama a sé con violenza pari a quella del sogno. □



Il gusto di scoprire il Pirandello dimenticato

Luigi Pirandello, *Amori senza amore*, Oscar Oro Mondadori, Milano 1989, pagg. 403, L. 15.000.

Lo scrittore che decide di organizzare il meglio della propria produzione in un florilegio, esercita il supremo arbitrio sulle opere da salvare e su quelle che invece sono da annoverare tra le minori. È il caso di questi ventinove racconti che Pirandello volle

escludere dai quindici volumi delle *Novelle per un anno* e che ora, con la pubblicazione, vengono sottratti all'oblio. Si tratta, peraltro, di scritti eloquenti, che offrono un nutrito campionario di stili narrativi e dai quali, nel disordine creato dalla diversità dei tempi in cui furono composti, la tematica pirandelliana emerge in tutto il suo vigore e la sua acuta e sofferta ironia. La loro fortuna è varia. Certe novelle, come *Capannetta*, scritta a diciassette anni, trovarono diffusione soltanto su un quotidiano o una rivista; altre figurarono nuovamente in qualche antologia per poi essere dimenticate in seguito. *Sgombero*, un inedito, avrebbe dovuto far parte delle *Novelle per un anno*, come le due tracce di novelle in appendice al volume. *Pianto segreto* fu incorporata in un capitolo del romanzo *I vecchi e i giovani*, mentre *Non è una cosa seria*, che riprende la parte centrale della *Signora Speranza*, deriva il titolo di una nota commedia. La stesura definitiva de *I muriccioli*, un fico e un uccellino, apparsa sul *Corriere della Sera*, è da attribuirsi al figlio di Pirandello, scrittore con lo pseudonimo di Stefano Landi, anche se sembra che l'idea e l'abbozzo siano stati forniti, come in altri casi, da Pirandello stesso. Il recupero di questo materiale, di grande interesse nell'ambito di una globale conoscenza dell'autore, si avvale della cura di Giovanni Macchia. *Elena Ponte*



La quercia del teatro secondo Ugo Volli

Ugo Volli, *La quercia del duca*, Milano 1989, Ed. Feltrinelli, pagg. 166, L. 24.000.

Il titolo si rifà all'albero intorno al quale, nel dramma shakespeariano «Sogno di una notte di mezza estate», si giocano gli intrighi di attori, fate e amanti. Da questo albero Ugo Volli prende spunto per condurci in un vagabondaggio filosofico tra tecniche di espressione corporea, forme di teatro tradizionali e alternative e ricordi personali. Lungo questo percorso spiccano gli itinerari di lavoro di J. Grotowski e di E. Barba che, in polemica con i luoghi comuni della cultura teatrale occidentale moderna, elaborano nuove modalità di approccio al linguaggio dell'attore e quindi nuove possibilità di dialogo col pubblico. Ecco dunque che il viandante-spettatore, pur sentendosi sempre un po' estraneo, nel muoversi dentro questo panorama trova modo di sperimentare inconsueti cammini sensoriali e conoscere aspetti segreti del retroscena. Critico teatrale e docente di filosofia del linguaggio, Volli collabora con *La Repubblica*. Ha scritto numerosi saggi sui linguaggi delle arti e delle comunicazioni di massa. *Elena Ponte*

Il nobile parassita del «cechoviano» Turgenev

Ivan Turgenev, *Pane altrui*, a cura di Giampaolo Gandolfo, Einaudi, Torino 1988, pagg. 63, L. 8.000.

Non tutti sanno che il titolo *Čuzoj chleb*, *Pane altrui*, non è quello originario. È piuttosto il titolo scelto per prudenza da Turgenev dopo avere ottenuto il permesso di pubblicarlo, nel 1857, con dieci anni di ritardo. Pur essendo venute meno, con la morte dello Zar Nicola I, le accuse censorie volte a evidenziare nel testo «immoralità» e «attacchi ai nobili russi rappresentati sotto un aspetto spregevole», il titolo originale *Nachlednik*, *Il Mangiapane*, (o «parassita», o «pensionante», come in altre versioni italiane) doveva sembrare all'autore ancora provocatorio.

Il termine indicava la persona, spesso di nobile origine, che, incapace di sostentamento, abitava come pensionante presso altri nobili: una consuetudine dettata da solidarietà di rango e da compassione, tipica della società russa del tempo. Turgenev si concentra proprio su uno di questi «ospiti», Kuzovkin, facendo scaturire tutta l'amarezza e l'umiliazione della sua condizione.

Il curatore, Giampaolo Gandolfo, ci introduce con competenza alla comprensione dell'autore (che non a caso fa un punto di riferimento per Cechov), attraverso un sommario di tutta la sua produzione drammatica, notizie informative sul primo allestimento di *Pane altrui*, avvenuto a Mosca nel 1862, e sulle messinscena italiane, il tutto nel tentativo di chiarire l'affermazione, pur con le dovute riserve, che il teatro di Turgenev «introduce» il teatro di Cechov. *Anna Luisa Marrè*

CRONACHE

MILANO - È stato promosso dalla Scuola d'arte drammatica Paolo Grassi un corso per la formazione di operatori nel settore del teatro per ragazzi. Vi si potrà accedere con un esame di ammissione e solo se si ha già qualche esperienza. La scuola prevede insegnamenti di recitazione, tecniche di costruzione e animazione delle marionette, clownerie e cultura generale del mondo infantile.

GENOVA - Un nuovo spettacolo del Teatro della Tosse, il ventre della bastiglia, è stato allestito al Forte Sperone della città, una costruzione medioevale simile a quella della Bastiglia, appunto. Lo spettacolo, strutturato a episodi, parte dallo spunto della Rivoluzione e si sviluppa, nello stile della compagnia, nei diversi e suggestivi luoghi del Forte.

BOLOGNA - Il piccolo e accogliente Teatro delle Moline ha voluto ricordare l'anniversario della morte di Sigmund Freud, con uno spettacolo che ripropone, attraverso l'esame di un clamoroso caso clinico fallito, una grande tematica culturale e sociale del nostro secolo. Lo spettacolo è *La doppia vita di Anna O.* di Luigi Gozzi ed è interpretato da Marinella Manicardi e Gianfranco Furlò.

ROMA - Trenta autori, da novembre a maggio, per testi inediti e non di umoristi italiani da Flaiano a Buzzati, nel programma della Compagnia Attori e Tecnici diretta da Attilio Corsini al Teatro delle Vittorie. Il cartellone prevede anche *Vita e morte di Cappuccetto Rosso*, ispirato a Il mondo alla rovescia di Tieck, *Spettatori e la ripresa della fortunatissima Rumori fuori scena di Frayn*, la Nuova Compagnia di Canto Popolare, una fantasia su Carmen presentata da Miguel Angel e il suo balletto spagnolo, *Vittoria Chaplin e Jean Baptiste Thjerree nel nuovo Circo Immaginario*, e in una coproduzione del Teatro Alla Scala e del Teatro

S. Carlo di Napoli, Valentina Cortese e Carla Fracci in Isadora-Eleonora.

ROMA - L'Istituto del Dramma Italiano ha indetto il suo annuale concorso invitando gli autori italiani a trattare tematiche contemporanee. I testi, dattiloscritti e rilegati, dovranno pervenire in 6 copie all'IDI, via in Arcione 98, 00187 Roma, entro il 31 dicembre 1989. Sono esclusi adattamenti, rimaneggiamenti, riduzione di testi preesistenti, atti unici e monologhi. L'IDI si riserva la scelta di complessi pubblici e privati cui affidare nel corso della stagione 90/91 o seguenti l'allestimento delle opere vincitrici.

TORINO - Il Centro Sovietico dell'ASSITEJ e l'Unione Attori dell'URSS, nell'ambito degli scambi culturali che il nuovo corso politico dell'Unione Sovietica sta rendendo sempre più fitti e necessari, ha invitato il Teatro dell'Angolo di Torino a una tournée in Unione Sovietica con lo spettacolo *Robinson & Crusoe* di e con Nino D'Introna e Giacomo Ravicchio. Alle prime tre repliche dello spettacolo a Rostov, in occasione del Primo Incontro Internazionale di Teatro per la Gioventù, hanno partecipato 7 Compagnie provenienti da Europa, Stati Uniti e Sud America.

BERLINO - Peter Stein ha messo in scena alla Schaubühne, con il consueto maniacale perfezionismo, una nuova edizione del Giardino dei ciliegi di Cecov, che fa piazza pulita delle interpretazioni intimistiche e crepuscolari che si sono via via accatastate, col tempo, sul testo russo. Ripartendo dall'idea di Stanislavskij che il Giardino sia fondamentalmente una commedia, ha abolito le schematizzazioni del testo per restituire la sua inafferrabile ricchezza di temi. Così, ad esempio, il finale ad effetto del monologo del vecchio Firs è cancellato dal rumore delle scuri che abbattono il giardino.

AVIGNONE - Lo scambio, opera che Paul Claudel ha scritto pensando al teatro e al suo paese d'origine, è stata portata sulla scena da Jean Negroni. In realtà la scena era costituita dal minuscolo giardino di Corso Saint-Michel. Il regista, che ha diretto attori formidabili come Michael Lonsdale, Maia Simon e Virginie Lacroix, ha mantenuto nel suo spettacolo tutto il furore e il mistero del giovane Claudel.

PARIGI - Raymond Gérome ha realizzato una messa in scena rigorosa, quasi solenne di Port-Royal (al Théâtre de la Madeleine) il testo di Henry de Montherlant considerato tra i suoi più freddi e rigidi. Nonostante la buona prova degli attori, non si può non rimpiangere il fatto che quest'opera, ancora tutta da riscoprire, attende una realizzazione teatrale diversa e originale.

PARIGI - All'Atelier Michel Bouquet ha lasciato da parte il cinema per interpretare il ruolo di Arpagone nell'*Avaro* di Molière. Il regista Pierre Franck ne ha fatto un'opera ai limiti dell'assurdo e del surrealismo. Prossimamente vedremo ancora Bouquet nel suo sogno: Il borghese gentiluomo.

PARIGI - Dal romanzo di Albert Camus *La peste* è stato tratto lo spettacolo adattato e diretto da Francis Huster al Théâtre de la Porte Saint-Martin. I costumi erano a cura di Ruchla Grossmann, le scene di Max Cwajbaum, le luci di Andre Wirth.

BLOIS - Con centocinquanta attori e trenta spettacoli, la «Mir Caravane» è arrivata a Blois in occasione della quinta edizione del festival. Partiti da Mosca, hanno attraversato mezza Europa. Clowns, musicisti, attori e cantanti, tra l'impegno politico e il folclore, hanno recitato tutti insieme nello spettacolo conclusivo, una colossale Odissea.

BRUXELLES - Le Troiane, lo spettacolo diretto da Thierry Salmon e interpretato da trenta attrici di varie nazionalità, ha viaggiato molto, quest'anno, in Europa. Dopo gli ultimi allestimenti di Milano e Barcellona è approdato anche a Bruxelles dove ha rappresentato il teatro italiano nell'annuale vetrina del teatro dedicata al nostro Paese.

PARIGI - Rufus e Evelyne Dress, diretti da Philippe Ferran, hanno messo in scena al Bataclan, Le Boucher, della giovane Alina Reyes, una madre di famiglia alla sua prima esperienza letteraria. La pièce, contrariamente all'opera scritta, non lascia spazio alle numerose immagini erotiche del testo, anche se il linguaggio è sufficiente a suscitare nello spettatore lo shock di una storia consumata tra sesso e bisticche.

A ALIDA VALLI IL PREMIO DUSE

MILANO — Istituito dalla Banca Popolare di Vigevano, in memoria della grande concittadina, il premio «Eleonora Duse», assegnato da una giuria presieduta da Gastone Geron e composta da Odoardo Bertani, Guido Davico Bonino, Maria Grazia Gregori, Carlo Maria Pensa, Giovanni Raboni e Ugo Ronfani, è andato quest'anno a Alida Valli per le sue interpretazioni dannunziane della Città morta e La nave, messe in scena da Aldo Trionfo.

«Simbolo vivente, nonché vivissimo, del cinema di metà Novecento, — si legge nella motivazione — la signora Valli è da trent'anni anche una delle presenze più qualificanti sulla scena: ed è proprio su questo versante che il suo nome significativamente si lega a quello della Duse, cucito con il filo di due interpretazioni di tragedie dannunziane».

L'attrice (che ha poi ricevuto a Parigi anche il premio Lumière) dopo aver frequentato il primo anno del Centro Sperimentale di cinematografia a Roma, ottenne un precoce successo con Il feroce Saladino (di Bonnard con Angelo Musco), Mille lire al mese, Piccolo mondo antico. Dopo le interpretazioni hollywoodiane del Caso Paradine di Hitchcock e del Terzo uomo di Reed, apparve in Senso di Visconti, Il grido di Antonioni, Strategia del ragno e Novecento di Bertolucci. La sua frequenza in teatro da Pirandello a Ibsen a Cocteau, si è intensificata in questi anni a fianco di registi giovani ed estrosi: è stata al Piccolo Teatro nella Lulu (protagonista Valentina Cortese), diretta da Chéreau, ha recitato La venexiana e La fiaccola sotto il moggio diretta da Cobelli e ha affrontato il repertorio dannunziano con Trionfo; prossimamente reciterà nei Paraventi di Génét, per la regia di Cherif.

In conformità con le indicazioni del bando, Alida Valli ha attribuito la menzione d'onore, destinata ad una attrice emergente, a Laura Marinoni, per le sue interpretazioni pirandelliane nella «trilogia» diretta da Patroni Griffi. □

IL PREMIO SCIACCA A UGO MARIA MOROSI

GENOVA - Il premio «Maria Sciacca» di 5 milioni di lire, assegnato ad un attore o a un'attrice non protagonista distintosi nella stagione passata è andato a Ugo Maria Morosi, per la sua interpretazione di Black Will in Arden di Feversham.

Il premio — istituito dalla Compagnia Attori e Tecnici diretta da Attilio Corsini, per ricordare la giovane attrice Maria Sciacca, prematuramente scomparsa — è stato assegnato in settembre da una giuria composta da Rita Cirio, Sergio Colomba, Gastone Geron, Mauro Mancioti, Ugo Ronfani e Aggeo Savioli al Museo dell'Attore di Genova. Nel corso della manifestazione è stata presentata anche la nostra Rivista; introdotti da Sandro d'Amico, conservatore del Museo, Vico Faggi, Edoardo Sanguineti, Lele Luzzati e Ugo Ronfani, direttore di Hystrio, hanno parlato degli intendimenti della Rivista, della situazione del teatro italiano e hanno commentato la nuova stagione teatrale. □

LA STAGIONE DEL PICCOLO TEATRO

Voci dell'Europa nel segno di Faust

La stagione del Piccolo Teatro di Milano, presentata alla stampa il 6 ottobre da Strehler, si svolgerà in tre luoghi: al Piccolo Teatro di Via Rovello, al Teatro Studio e al Teatro Lirico. Durante la conferenza stampa, un monologo di 80 minuti, Strehler è apparso in piena forma ma risentito nei confronti del ministro Carraro, che gli lesina i fondi, e del sindaco, che tarda a dargli il «suo» teatro.

Tutta la prima parte della presentazione è stata una perorazione convinta dell'Europa dei teatri, con toni di rimprovero per la mancanza di prospettiva europea nella politica teatrale nostrana.

A proposito del *Fidelio* programmato a Châtelet, il regista ha ricordato che lo spettacolo approderà alla Scala anche se Milano (il riferimento è alla Milano dei politici) «non lo meriterebbe: ma — ha aggiunto — così ho preteso, per contratto».

TEATRO STUDIO - Nella sede dell'ex-Fossati continuerà il *Progetto Faust* con la ripresa, dal 27 gennaio all'11 marzo dei «Frammenti» parte prima e, da aprile a giugno si avrà la messa in scena dei «Frammenti» parte seconda. La regia è di Strehler, che sarà anche attore. La stagione si è aperta il 27 ottobre con *Il conte di Carmagnola* di Manzoni, regia di Puggelli: la riscoperta di un grande testo dimenticato, con repliche fino al 26 novembre. Sempre al Teatro Studio, proseguirà la serie degli incontri-recital con noti attori: solo il titolo *Voci dell'Europa* e in collaborazione con l'Unione Teatri d'Europa reciteranno fra gli altri Giorgio Strehler, Barbara Sukowa, Giorgio Albertazzi, Maria Casarès, Vanessa Redgrave, Michel Piccoli, Sergej Jurksij, John Gielgud, Will Quadflieg, Antoine Vitez.

Spazio musica proporrà invece un ciclo di dieci concerti dedicati agli ultimi anni di Schubert; spazio danza inviterà per una serie di performance Carolyn Carlson. Sempre al Teatro Studio si avranno sette letture di testi di italiani contemporanei a cura di Gino Zampieri, fra marzo e aprile e due messe in scena: *La Crepa* di Gina Lagorio, regista Zampieri, e *Australia* monologo di Roberto Abbati, regia di Battistoni con Giulia Lazzarini.

PICCOLO TEATRO - Apertura di stagione, dall'8 novembre al 30 aprile con la ripresa di tre successi: *La rigenerazione* di Svevo, regia di D'Amato, con Tino Carraro; *L'intervista* di Natalia Ginzburg, regia di Battistoni, con Giulia Lazzarini; *La grande magia* di Eduardo, regia di Strehler, con Giancarlo Dettori nella parte che era stata del compianto Parenti.

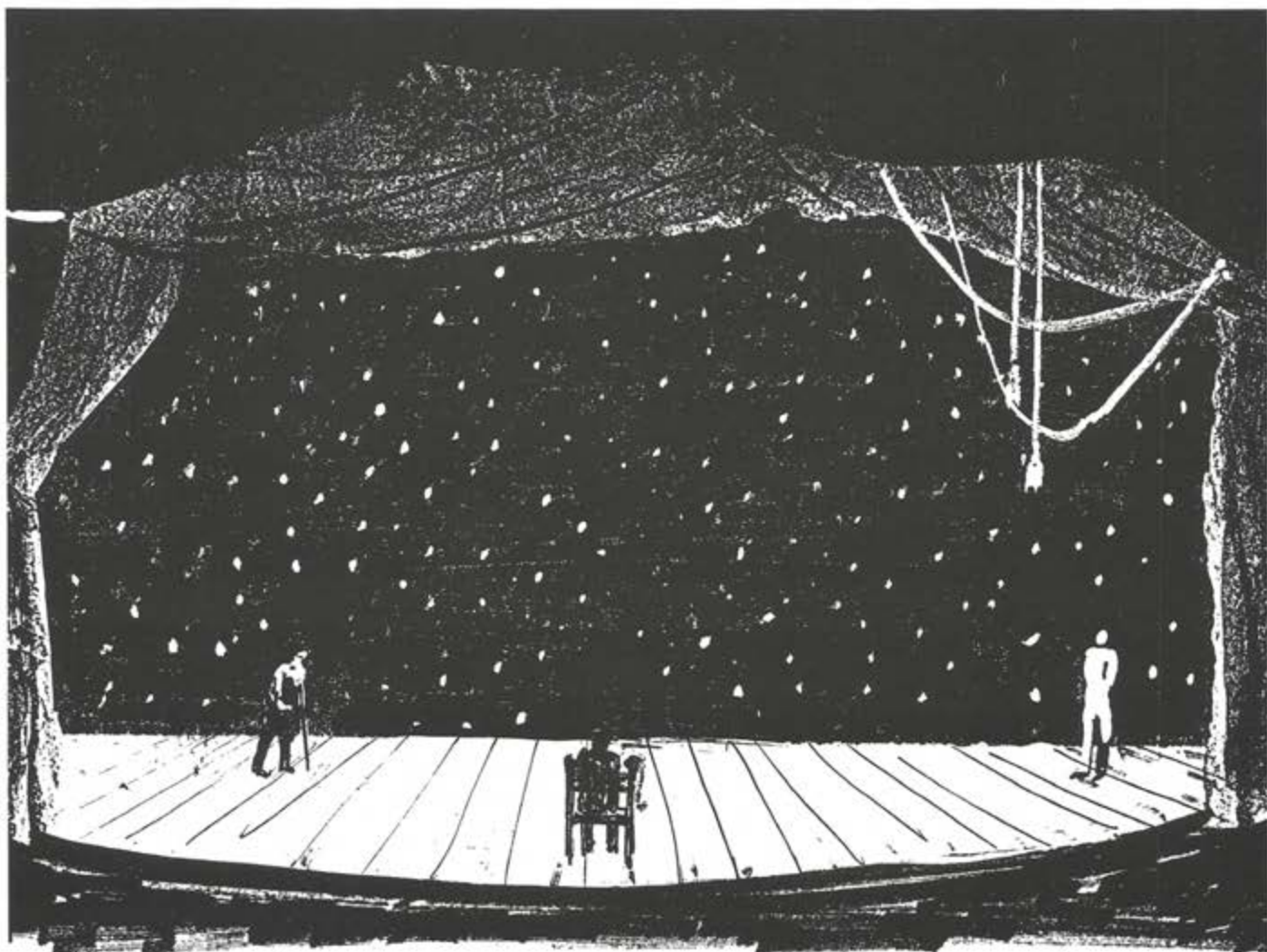
Spettacoli ospiti: *Qui comincia la sventura del Signor Bonaventura* di Sergio Tofano, dal 30 gennaio, regia di Zampieri; *Signori, credetemi: il teatro deve essere rauco*, omaggio a Roberto De Monticelli, con Renzo Giovampietro, dal 20 febbraio e, dal 15 giugno, *L'uomo difficile* di von Hofmannsthal, prodotto dallo Stabile di Torino, regia di Ronconi. In collaborazione con l'Unione Teatri d'Europa e Milano Aperta, *Jeux de femme* di Zanussi, regia di Brockhaus e *Die Marquise von O* di Kleist, regia di Syberberg, del Hebbel Theatre Berlin.

TEATRO LIRICO - Dopo l'*Amleto* con la regia di Chéreau (dall'11 al 15 ottobre), *Le tre sorelle* di Cechov, regia di Ronconi (7-19 novembre); *I fisici* di Dürrenmatt, regia di Sciaccaluga, stabile di Genova, (dal 28 novembre al 10 dicembre); *Piccola città* di Wilder, regia di Olmi (dal 6 al 15 febbraio); *Hystrio* di Luzi, regia di Bitonti (dal 16 al 25 febbraio); *Fuego* balletto di Antonio Gades (27 febbraio-4 marzo); *Tito Andronico*, di Shakespeare, regia di Stein, stabile di Genova (6-18 marzo). Inoltre, a data da definire, *Sarafina!* di Ngema, del Lincoln Center di New York e, per il giugno prossimo *Light* con Carolyn Carlson. È annunciato anche, a data da definire, il *Pulcinella* di Scarpato, con Massimo Ranieri.

SCUOLA DI TEATRO - Si conclude il *Corso Copeau*; dopodiché si aprirà, nel gennaio del '91, un altro corso triennale che sarà intitolato a *Eleonora Duse*. È anche previsto un corso per tecnici teatrali.

UN ATTO DI ROBERTO SANESI

DIALOGO DI YUSTE



I disegni che illustrano *Dialogo di Yuste* sono stati eseguiti per *Hystrio* da Rodolfo Aricò

Il luogo e la data sono precisi: Yuste, anno 1558. Ma il personaggio dell'Imperatore non è, necessariamente, Carlo V. Ciò che mi interessava, di Carlo V, era il suo ritiro, e la sua collezione d'orologi. Non le motivazioni politiche. Anche per questo non riesco a immaginare una scena di tipo naturalistico, sebbene — per accentuare l'artificio — abbia una forte propensione per un'azione in costumi d'epoca. La scena è forse da intendersi come un planetario. Senza orizzonte, a parte il piano del palcoscenico. Notte limpida, stelle luminose.

Al centro, una sedia con la spalliera rivolta al pubblico. Sulla destra, guardando, controluce, un personaggio in piedi, di profilo, immobile: il Gentiluomo.

Da sinistra entra lentamente il personaggio che abbiamo deciso di chiamare l'Imperatore: raggiunge la sedia, si sofferma

un attimo e si siede, voltando in questo modo le spalle al pubblico.

Malgrado la scarsa luminosità notturna, si dovrà fare in modo che le silhouettes dei personaggi siano molto nette.

Quasi impercettibile ma ossessivo, qualcosa come un fremito di vento, un suono percorre la scena per tutto il tempo necessario all'Imperatore per sedersi, poi si interrompe.

Lunga pausa di silenzio.

GENTILUOMO - Di nuovo. Li senti? La loro geometria solo nella distanza prende corpo.

Inafferrabili, astuti: si muovono e sono sempre al passato.

Ma a volte sembra che tu non ascolti...

IMPERATORE - Di nuovo. Lo so.

Non ha nessuna importanza.
Mentre li penso li vedo, li ascolto, li definisco,
e tuttavia appena circoscritti
perdono il loro nome, si estendono,
e si separano.
GENTILUOMO - Congegni delicati, forse troppo
per una sola verità.
IMPERATORE - Separazione, estensione.
Si bloccano
per un granello di polvere. Il peso della pendola
fuori misura. E la catena annodata,
il quadrante illeggibile. Polvere
e ruggine. Oppure la molla corrosa
da un clima troppo umido.
GENTILUOMO - Il problema
continua ad essere il metodo. Il ritmo.
Basta lo spostamento di un ago, la variazione di un angolo,
e subito il rapporto si modifica. È questo
che sto cercando di farti capire.
IMPERATORE - È sempre strano vedere in che modo si forma
l'opposizione. Senza di te non potrei
nemmeno dire le stesse cose. Non potrei mentire.
GENTILUOMO - Non ti preoccupare. Comincia. Malgrado tutto,
sei sempre stato d'accordo sul principio.
È una questione di tempo.
IMPERATORE - Sì. *(Pausa)*
No. *(Pausa)*
È una questione di ruolo. Anche il pensiero.
E dunque, come accordare il tempo con l'azione, e l'azione
con il presente...
GENTILUOMO - ... che non è un tempo...
IMPERATORE - ... in direzione di altre verità...
GENTILUOMO - ... ma non d'altre esistenze in questo modo...
IMPERATORE - ... fra mille spostamenti provvisori
senza ragione apparente nel grande disegno
che avevo formulato... oh, lo so bene, non è
una contraddizione se osservo l'inverno, se penso
al rampicante attorno alla colonna, al momento
che il piccolo tentacolo si tende, si attorce,
si libera nell'aria verso il muro. Non puoi vederlo,
non puoi seguirlo ed è lì, solo più tardi
ti accorgi del suo transito, del suo colore che invade
come una fiamma tutta la parete,
diverso dall'attesa e sempre identico, e sai
che comincia a far freddo, *questo* freddo.
Mentre il grande disegno, pensavo, rimane
inalterato per sempre di fronte...
GENTILUOMO - ... di fronte a cosa? a chi?
Non necessariamente, mi potresti dire,
di fronte ad altri che non sia te stesso, a qualcosa
che ti assomiglia
e che di conseguenza non puoi dimostrare.
IMPERATORE - Sarebbe
una rivelazione tremenda, insostenibile.
GENTILUOMO - Una bestemmia? O solo
una frattura? O meglio: un'impostura? Hai bisogno
dell'altro. E l'altro ti modifica, interferisce, disegna
il tuo disegno.
IMPERATORE - Ne farei parte comunque.
GENTILUOMO - Ti esilia
in un diverso proposito, se guardi in prospettiva.
IMPERATORE - *(Con orgoglio)*
Nessuno, nessuno, e solo nel presente, nella ferma
disposizione dei particolari, delle intenzioni,
può stabilire il senso dell'azione
che era stata compiuta per sempre.
GENTILUOMO - Per sempre? Eseguita
sull'orlo del possibile. E con la sicurezza di un funambolo
legato stretto a una corda, che finge di eseguire
un esercizio della volontà, e non è altro
che il risibile caso di qualche circostanza, una specie
di eredità incomprensibile. Il presente...
IMPERATORE - Non lo dovresti chiamare destino? Dimentichi
con quale precisione ha eseguito il suo compito.
GENTILUOMO - Lo affermi
con troppo orgoglio per essere una cosa
completamente estranea all'ambizione.
IMPERATORE - Oh, non così... il più alto esercizio, la perfezione
oltre di sé e in sé: come esplorare la mente
rinunciando a ogni nome... è questo il punto
che stiamo discutendo, per superare i limiti
della ripetizione, contro le relazioni della necessità,
senza più causa né effetto. E non *oltre*, sebbene
non più dove mi trovo, in questo luogo
dove sono costretto a misurarmi, ma in una specie
di *qui* che si prolunga... ecco: abolire
le occasioni passate, le future... disporre
tutti i frammenti su una sola nota
possibile...

GENTILUOMO - ... impossibile: come accordare un tempo
senza misura...
IMPERATORE - ... e tuttavia lo sguardo non si osserva,
anche se vede e giudica l'immagine...
GENTILUOMO - È a questo
che stai pensando? Ma il meccanismo,
come potresti abolire fra uno scatto e l'altro
quell'intervallo che ti scrive, l'inevitabile
atto per cui decidere
questa rinuncia che non rinuncia a nulla?
Maestà...
IMPERATORE - *(Si inginocchia)*
Non mi chiamare Maestà, non si tratta
di definire distanze. Vorrei che fosse chiaro:
non ti ho chiamato, non l'avrei mai fatto.
GENTILUOMO - Ne sei sicuro? E poi, pensaci bene,
è proprio la maestà a definirli se pieghi
il ginocchio soltanto in una direzione.
Ti basta aprire una porta, ma non è un caso
che tu abbia scelto di stare alle spalle
dell'altro, piegando il ginocchio e osservando,
parlando talvolta in silenzio, come se tu dovessi unicamente
parlare con te stesso. Sempre dall'altro lato,
guardingo, come se nel piegarti fosse implicita
la sicurezza, non la sottomissione. Il nemico
che riconosci, mentre lo riconosci lo sposti
nel luogo che per te è più sicuro. Ti sembra
di circoscriverlo, e mentre sai benissimo che il suo
potere è senza centro, tu lo limiti
a un simulacro, a un simbolo fittizio. Non credo
che tu non sappia con chi stai parlando:
ciò che ti sfugge, caso mai, è il problema
dell'estensione.
IMPERATORE - Sì, può essere vero...
anche guardare da una finestra mi irrita,
o meglio: mi disorienta... a volte è doloroso
che una nuvola chiara attraversi le acque
della fontana: subito la sua ombra invade il fondo,
e il colore del muschio ritorna in superficie, le cose
guizzano incerte fra una sponda e l'altra. Probabilmente
proprio perché un evento si precisa: per questo
di nuovo la sua immagine si perde,
mi sfugge, si allontana... e tutto torna in ordine.
Terribile.
GENTILUOMO - Dunque lo vedi anche tu. Era in quest'ordine
che ti volevi disporre, ma sempre ignorando le cose,
gli eventi, i mutamenti, le ripetizioni.
Come evitarli senza abolire te stesso?
Pensavi a un centro, a te come unico centro,
ma come essere il centro se non c'è nient'altro
al quale riferirti?
(Le battute seguenti in tempi molto serrati)
IMPERATORE - La pace.
GENTILUOMO - La guerra.
IMPERATORE - *(Torna a sedersi)*
Oppure l'unità che era possibile.
GENTILUOMO - Ordine non significa armonia.
Prova a tornare un attimo al passato.
IMPERATORE - *(Pausa)*
Sapevo
che prima o poi ci sarei arrivato.
Ma non parlarmi di memoria.
Tutto deve accadere. E non intendo
ancora, ma *sempre*.
Tutto deve *sempre* accadere. Non vedi?
La luce, il buio, lo spazio, il tempo, il silenzio,
queste cose che posso nominare, ma che non posso
descrivere altrimenti, né circoscrivere, o usare,
non le vedi anche tu di fronte a noi?
GENTILUOMO - La distanza incolmabile che osservi
puoi dire che *non* è solo per questo?
IMPERATORE - Non so.
Ma non parlarmi di memoria. Ogni immagine
mi appare subito oltre, lontana, ogni volta
sempre più avanti: risolta, dissolta,
non ha altro luogo che il *sempre* se penso
che fu attuata, e tuttavia riappare, si precipita
sempre di fronte a me. Dove si trova, allora,
la lontananza? È in questo spazio vuoto che mi attrae
quella curiosa energia che noi diciamo
memoria. Come se nulla fosse stato fatto.
GENTILUOMO - Ma questa tua ossessione di rappresentare...
IMPERATORE - No, io non voglio rappresentare.
Forse rappresentarmi. Ma parlare
rappresenta soltanto una ripetizione, la impone,
se la memoria non viene cancellata.
Devo dimenticare le relazioni se intendo
parlare. E la memoria è un ricominciamento.

GENTILUOMO - *Puoi cominciare. Ma in ogni caso è te stesso che riconosci. Come potresti sfuggire allo sguardo che è dentro di te? Prova a guardare.*

Senza trasformazione non c'è sguardo, nulla che tu possa affermare di aver visto.

IMPERATORE - Vedo me stesso, infatti.

E così il sonno, la veglia, la coscienza, i gesti anche più indipendenti ritornano ogni notte non all'inizio, ma al vuoto già percorso, in un punto di somiglianza del tutto inenarrabile.

GENTILUOMO - Il congegno è delicato. Polvere e ruggine. E quindi il problema continua ad essere il metodo.

IMPERATORE - Eppure

noi due stiamo parlando. E sei tu a definire una presenza esterna, i limiti di un terzo che non ha limiti in sé ma si distingue.

GENTILUOMO - Alludi a me? Può essere.

Ma allora anche per te è la stessa cosa. Per questo suppongo che si tratti di un monologo.

IMPERATORE - Ti prego, parla piano. Cose del genere dovrebbero restare fra di noi,

anche se non si tratta di una confessione.

GENTILUOMO - Non si potrà evitare, comunque, che qualcuno ascolti.

Io, per esempio, sebbene ti sia utile tenermi così vicino da fingere di non vedermi affatto.

IMPERATORE - *Tu puoi vedermi. Non c'è nessuna griglia*

a dividerci, né ombre né pareti, nemmeno

quella tenda pesante che si sposta, alla fine,

per indicare la fine del colloquio ci impedisce

un rapporto diretto. La mia fiducia è totale.

(Volta la sedia e rimane seduto di fronte al pubblico. Il Gentiluomo si sposta lentamente verso di lui, gli si ferma davanti, in piedi, voltando le spalle al pubblico)

GENTILUOMO - Lo sai meglio di me, questo non è un colloquio

Lo vedo nel tuo sguardo. Nei tuoi occhi

non c'è nessuno. La luce che li illumina

non riesce a tornare alla sorgente,

come se fosse in te fino da quando

ti sembrò necessario rinunciare.

IMPERATORE - Lo dici

come se la rinuncia fosse stata facile.

Non ho quasi più nulla. Soltanto pochi oggetti,

il silenzio, un altare, una finestra, gli occhi

che attendono in giardino.

GENTILUOMO - Non ingannarti. E non credere

che io ti possa credere. È stata la paura

del sole e degli olivi, dei campi di grano,

delle distese notturne senza limiti

sopra tutti quei morti, e non certo dei morti.

La paura del vento, dei nuovi germogli, delle cicale

nello spazio impietoso degli accampamenti. Paura

del vuoto, non delle grida. Troppe domande

per uno come te. Ma non è vero

che tu abbia ceduto. Semplicemente

hai dato la sola risposta possibile

a un tremendo sospetto di impotenza: negando

ciò che era fuori di te hai riportato il mondo

nella tua stanza segreta, a una sola misura.

IMPERATORE - Oh no, non una stanza. Un luogo intimo.

È nel segreto

della coscienza che ancora mi sforzo

di dare una risposta, dove la storia

non ha più alcuna importanza.

GENTILUOMO - *(torna al suo posto, a destra)*

E così neghi la distinzione, cancelli

ogni riferimento, di nuovo ti assumi il potere

che qualsiasi risposta giustifica.

IMPERATORE - Vedo che non capisci: se ho rinunciato

era perché non avevo risposte.

GENTILUOMO - E tuttavia hai dato una risposta trasformando

ciò che non era pensabile in fatto personale. Non è

con me che immaginavi di discutere, e forse

nemmeno con te stesso. La tua coscienza,

per che ragione pensi che ragioni

in modo così naturale?

IMPERATORE - Tu sai da dove viene.

Ho costruito un altare. Mi inginocchio.

GENTILUOMO - Appunto. Ma come puoi pensare alla coscienza

come a uno spazio senza desiderio?

Come puoi riconoscere il congegno

se non per dipendenza e reazione?

IMPERATORE - Proprio da questo rischio mi sono allontanato

rinunciando a qualsiasi interferenza.

Ora mi basta il pensiero. Mi posso sospiangere

fuori da ogni dove, da ogni quando.

Non è così difficile.

GENTILUOMO - Fuori dal tempo e dallo spazio... lascia

che io sorrida, e lascia che il sorriso si rifletta

dentro di te, per una volta almeno. Non fuori

dalla coscienza, comunque. Dovresti liberarti

anche delle impressioni, delle idee, perfino

della coscienza, se davvero pretendi di raggiungermi.

Dove si trova, altrimenti, il pensiero?

IMPERATORE - *(Assorto)*

Basta lo spostamento di un ago, la variazione di un angolo,

un granello di polvere, una molla

corrosa dalla ruggine. Ma a cosa dovrebbe servire

se non a farmi umile davanti

a ciò che non capisco?

GENTILUOMO - Ecco, siamo arrivati all'umiltà.

E sai che è una menzogna. Ma quella

che tu chiami coscienza, il tuo io, in che modo

pensi di riuscire ad annullarlo

se provoca ogni volta un altro io

col quale misurarti?

IMPERATORE - Un altro io? Non so cosa significa.

GENTILUOMO - Probabilmente, in termini diversi

quell'estensione che senti necessaria per spostare

l'oggetto del pensiero, ogni volta

un po' più avanti, distanza incolmabile

se non ti sai dividere, o annullare.

IMPERATORE - Come potrei riconoscermi nell'ordine

di ciò che sto cercando, se l'ordine è l'inizio

d'ogni trasformazione? Come potrei concedermi

a un'altra maestà che non mi è dato

di trasformare? In che modo mi posso nominare

se non esiste confine? E sai che non esiste.

GENTILUOMO - Dimentichi il confine della morte.

IMPERATORE - Oh, la morte. Il dove, il quando, il transito...

Non posso far coincidere la morte

con il divino.

GENTILUOMO - Al quale infine ti sostituisci.

IMPERATORE - *(Si inginocchia di colpo, si prende il viso fra le mani)*

Sto male, e non so cosa sia. Chi è

che sta male? Polvere e ruggine. Ruggine

e polvere. E quello strano fruscio

che attraversa la notte, come il pensiero

che ha sede nel pensiero. Sto male, e non c'è

nulla che mi trasformi, nessun dolore, soltanto

l'immagine dell'orto degli ulivi, e la paura

di non avere esistenza per averne una. In che modo

mi posso ripercorrere?

Ti prego, chiama il medico. Qual'era la figura

che mi aveva introdotto alla rinuncia?

Non era mai stata un ostacolo

prima di oggi. Ti prego, voglio il medico...

GENTILUOMO - Oh, la rinuncia... l'oscillazione

fra Dio e il nulla, il ponte fra due nomi...

La tua rinuncia è un inganno se ancora pretendi

di rinunciare alla morte. Non di evitarla,

ma di superarla. Dovresti diffidare

dell'omicidio che implica. Isolato

in questa stanza, nell'ombra, hai interrotto

ogni rapporto con il potere per un potere

tremendamente più alto. Quando in segreto

accordi gli orologi a un solo tempo, il tuo,

volutamente abolisci la contraddizione.

Un dio fuori di te è inafferrabile, il dio

che tenti di assorbire alla coscienza

puoi dominarlo in nome di una verità

che affermi di cercare e nello stesso tempo

affermi di conoscere. Non sarò io a ricordarti

l'unica via d'uscita.

Vado a chiamare il medico.

Entra il Medico. Potrebbe portare una maschera. È zoppo, e si muove su e giù per la scena reggendosi su una stampella, che batte sul pavimento con ritmo regolare. L'effetto dovrebbe essere di lugubre agitazione. Penso che debba

L'ENIGMA DELL'IMPERATORE IN UNA FORESTA DI OROLOGI

GIANCARLO RICCI

Tre emblematici personaggi e un coro di voci femminili si affacciano, in questo atto unico, su una scena che «forse è da intendersi come un planetario», annota Sanesi. «Notte limpida, stelle luminose», ma «senza orizzonte». Siamo nell'anno 1558. L'imperatore Carlo V abbandona il comando del suo impero e si ritira, enigmaticamente, in una cittadina spagnola di nome Yuste. Con sé porta soltanto la sua collezione di orologi, forse nell'estremo e impossibile tentativo «di accordare un tempo senza misura». Se sul suo impero non tramontava mai il sole, adesso è lo scorrere del tempo a insinuare l'esatta certezza che l'esistenza volge al tramonto. È quasi un'incredibile visione: «La meridiana è immobile. La sabbia scorre rapidamente».

Tuttavia l'episodio storico è solo un pretesto. È come uno tra i tanti enigmi della storia, ma questo ha la forma del cristallo. Il personaggio dell'Imperatore, avverte Sanesi, non è necessariamente Carlo V. Chi è allora? Può essere ciascuno di noi, quando rivolge lo sguardo alla propria esistenza e si accorge di pensare a cose su cui mai si era soffermato. «Congegni delicati, forse troppo per una sola verità», suggerisce il Gentiluomo all'Imperatore. Da questa considerazione prende avvio il loro dialogo. È serrato, a volte fulmineo e in alcuni tratti evoca il monologo. La sua tensione è ritmata dalla possibilità di stabilire la giusta misura tra il senso e il controsenso, tra il «confine della vita» e quello della notte «che partorisce continuamente mondi senza scopo». Si tratta di una misura impossibile, come dichiara, assorto, l'Imperatore: «Basta lo spostamento di un ago, la variazione di un angolo, un granello di polvere, una molla corrosa dalla ruggine. Ma a cosa dovrebbe servire se non a farmi umile davanti a ciò che non capisco?».

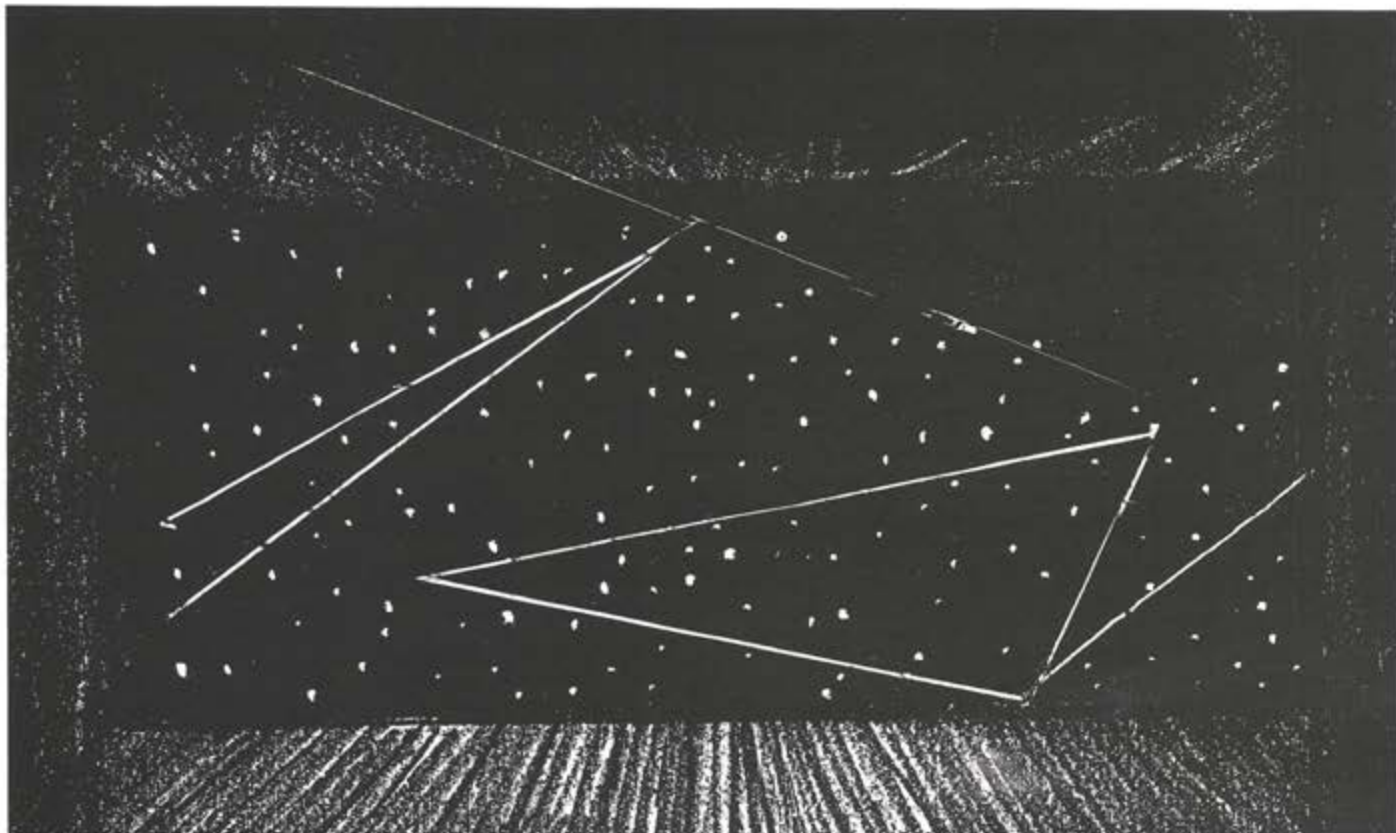
«Non si tratta di un gioco, voglio un farmaco», chiede l'Imperatore. Entra in scena il terzo personaggio, il Medico. È sarcastico, beffardo, quasi allegro nel proporre svariati rimedi. «Ti posso prestare una stampella. Ti giuro, è un'esperienza straordinaria se il problema è mettere la storia in equilibrio». Ma evidentemente non esiste *farmakon*, al contempo rimedio e veleno, che possa guarire la malattia dell'Imperatore. La sua è quasi un'imprecazione: «Parlavo di sofferenza, non di una malattia». Per lui «la sofferenza è un'estensione, un calcolo, un progetto che hanno perduto il centro». Ormai la sua vita è solo «polvere e ruggine, ruggine e polvere». E pertanto: «Cosa può fare il medico che non lo possa fare anche il buffone?». L'intensità e il crescendo delle ultime battute tra il Gentiluomo e l'Imperatore costituiscono la cifra di questo testo. Solo quando il termine dell'esistenza appare una «rinuncia che non rinuncia a nulla», non c'è più bisogno di farmaci. «Solo da questo momento puoi meditare sugli occhi della morte», dice il Gentiluomo. E aggiunge: «Solo da questo momento sei l'Imperatore». Si alza, lo tocca sulla spalla, e sussurra: «Puoi incominciare». Da lì incomincia un'altra esistenza e un'altra dignità. Il Coro lo aveva annunciato: «L'ospite, l'animale, i semi che fioriscono, l'ombra della parola e l'acqua del deserto, non si smarriscono mai nella luce. Il tuo nome non è in nessuna lingua».

Sanesi, con questa opera, propone provocatoriamente un teatro in versi che si richiama, tra i moderni, a D'Annunzio o a Eliot. Le parole dei personaggi sono da leggersi come poesie. I dialoghi si svolgono secondo un preciso equilibrio formale e le battute rimbalsano da un personaggio all'altro come su lamine di specchio. La vicenda narrativa, giocata tutta su un'interiorità proiettata sulle cose e sul mondo ha la perfezione del cristallo. Lo svolgersi degli eventi è essenziale, gelido, senza concessioni alle emozioni. «Tutto deve sempre accadere», anche «quello strano fruscio che attraversa la notte». Intanto il ticchettio degli orologi è come un pulsare che va e viene. «Era un progetto chiarissimo — dice l'Imperatore — era un'architettura perfetta, elegante...».



Roberto Sanesi, un poeta e il teatro

ROBERTO SANESI, (Milano, 1930), poeta, critico letterario e d'arte, è autore di varie raccolte di versi, fra cui *Rapporto informativo* (Feltrinelli, 1966). *L'improvviso di Milano* (Guanda, 1969), *La cosa scritta* (Guanda, 1977), *Recitazione obbligata* (Guanda, 1981) *Téchne* (Scheiwiller, 1984) e *La differenza* (Garzanti, 1988). Fra i saggi dedicati alla letteratura e alle arti inglesi, si ricordano *Dylan Thomas* (1960, rist. Garzanti 1978), *Byron* (1966), *Sutherland* (1979) e *La valle della visione* (Garzanti, 1985). Nell'ambito degli studi inglesi e americani, ha curato le antologie *Poeti americani, 1900-1956* (Feltrinelli, 1958), *Poesia inglese del dopoguerra* (Schwarz, 1958), *Poesia inglese del '900* (Bompiani, 1961), *Poeti metafisici del Seicento* (1961), *Poemi anglosassoni* (1966). Ha curato, inoltre, la traduzione di opere poetiche di Dylan Thomas, T.S. Eliot, W.B. Yeats, P.B. Shelley, W. Blake ed altri. Di particolare importanza la versione poetica del *Paradiso perduto* di Milton (Mondadori, 1984 e 1987). Come «poeta visivo» ha esposto in Italia e all'estero in numerose mostre personali e collettive. Per quanto riguarda il teatro, a parte alcune regie radiofoniche (Shakespeare, Marlowe) per la RSI, ha collaborato più volte, con adattamenti e traduzioni, con il regista Virginio Puecher: a *La rappresentazione per Enrico V* (Pallavicini, Puecher, Sanesi, da Shakespeare, Teatro Comunale di Bologna, 1967), *Enrico V* di Shakespeare (Teatro Romano di Verona, 1976), *La vita immaginaria dello spazzino Augusto G.* di Armand Gatti (Piccolo Teatro, Milano, 1969) e *Giro di vite* di Benjamin Britten (Piccola Scala, Milano). Un suo adattamento del *Riccardo III* di Shakespeare è andato in scena a Lugano nel 1985 con la regia di Alberto Canetta. È autore dell'opera lirica *Da capo*, per la musica di Gaetano Luporini, Teatro del Giglio, Lucca, settembre 1987. Fra le opere di prosa creativa, *La polvere e il giaguaro* (1972), *Malbianco* (Do Soul, 1980) e *Carte di transito* (Amadeus, 1989). □



essere vestito esattamente come gli altri due personaggi, ma tiene a tracolla un grande rotolo di corda.

Anche il Gentiluomo e l'Imperatore, durante l'intermezzo, si spostano a piacere.

MEDICO - (Parlando fra sé)

Ombre sospette in un bicchiere...

...mercurio... belladonna... vapori di cantina rosicchiati dal riso di una donnola... infusi di piombo, di rosa canina... radici di tarantola... eh sì, a mali estremi...

Strano mestiere, se non c'è bisogno nemmeno del malato.

GENTILUOMO - Eccolo qua il medico. Assomiglia al gatto che sta in cucina con un occhio solo a inseguire le mosche accanto al fuoco...

MEDICO - Forse vorresti un segno più preciso, scientifico? Figurati, una volta ho preso al laccio un tamburo di legno per sistemare l'udito a un bifolco...

IMPERATORE - Non importa in che modo, ma ti prego, libera il peso che mi offende senza uccidere...

MEDICO - Che peso può offendere uno che regge l'universo su un'idea?

IMPERATORE - Non si tratta di un gioco, voglio un farmaco.

MEDICO - Posso provare con un decotto di tiglio, con due tramonti incrociati, con qualche metafora attorno a un muro di sabbia tanto per impedire che entri la campagna...

Non era questo, in fondo, che volevi?

IMPERATORE - Non basta.

MEDICO - Posso bruciare un letto di ginestre

o gettare un cadavere in un lago.

Costringere un granaio a farsi scuro

o annegare di colpo una montagna

fra te e la luce che non sai vedere...

IMPERATORE - Non basta.

GENTILUOMO - Lo capisci che è zoppo? Non c'è logica

se non si sa dove mettere i piedi.

MEDICO - Ti posso fare una luna di vetro

con una vanga piena di letame,

chiudere gli occhi di mille fontane

col nero del sambuco e bacche di ginepro.

Ti sembrerà follia, ma è proprio il ritmo — mi senti? —

che stabilisce il metodo.

IMPERATORE - Non riesco a seguirti.

MEDICO - Ovvio, se il tuo presente non ti segue.

Polvere fredda, mucchietti di ossa.

Perfino in cielo non rimane altro

che qualche avanzo.

IMPERATORE - Non era questo che avevo immaginato.

MEDICO - Quando paura e azione corrispondono,

anche l'ordine è solo un'avventura.

GENTILUOMO - Tuttavia nel governo delle cose, la storia...

MEDICO - Oh, ti posso prestare una stampella.

Ti giuro, è un'esperienza

straordinaria se il problema è mettere

la storia in equilibrio.

GENTILUOMO - Non ti potresti fermare un momento?

MEDICO - Cos'è che ti disturba? Il movimento?

O il rumore dei passi sulla terra?

Non ne esce niente.

IMPERATORE - Era un progetto chiarissimo,

era un'architettura perfetta, elegante...

MEDICO - Sono le regole del gioco, che non hai capito.

Ti faccio vedere.

(Durante tutta la battuta che segue, il Medico cammina srotolando la corda che avrà legato alla spalliera della sedia. Attraversa il palcoscenico, passa la corda in un anello nascosto dietro la quinta, e procede eseguendo la stessa azione dalla parte opposta. Alla fine della battuta avrà delimitato uno spazio, come un «ring» per esempio, restando visibilmente legato alla corda).

Ora mi sposto a oriente, nell'angolo.

Come vedi procedo, vado avanti, mi spingo

fino al limite estremo, lo raggiungo...

(stop)

sempre osservando il luogo prefissato.

Ora mi sposto, invece, dalla parte opposta.

Puoi dire che mi sono allontanato,

ma non c'è, veramente, nessuna differenza.

Pensa allo specchio: non l'ho mai lasciato.

Dentro di me, fuori di me, lo spazio

è solo una finzione che mi imita.

IMPERATORE - E infatti sono qui... ancora, ancora, ancora...

Hai soltanto parole come farmaco?

MEDICO - Sì, quelle che ti assomigliano.

Non è un medico onesto chi ordina

la stessa pena di morte per tutti.

IMPERATORE - La tua risposta modifica

soltanto la domanda, in questo caso.

MEDICO - (Ironicamente)

Soltanto! Ti pare poco?

Basta appoggiarsi sopra il piede opposto. (esegue)

IMPERATORE - Cosa può fare il medico

che non lo possa fare anche il buffone?

MEDICO - Lo sto facendo.

Hai bisogno

di cancellare l'attesa, di ritornare

dove l'immagine incontra l'immagine:

per conservare ignorare dividere

e condividerlo,

pur sapendo che agire non è nulla.

(Esce. Imperatore e Gentiluomo tornano alle posizioni precedenti).

CORO - (Voci femminili)



Quando il giardino è stato visitato,
 quando il giardino è già stato infettato,
 non esiste conforto né disperazione.
 L'ospite, l'animale, i semi che fioriscono,
 l'ombra della parola e l'acqua del deserto,
 non si smarriscono mai nella luce.
 Il tuo nome non è in nessuna lingua.
 Non è per un inizio che fosti esiliato,
 non è per uno specchio che sei segregato
 fra le pareti di un unico disegno.
 Tutte le forme ritornano all'albero
 se hanno completato le radici.
 Anche il corvo e il tramonto si assomigliano
 se l'inverno ritorna su se stesso.
 Ma la violenza è reciproca.
 IMPERATORE - *(Si alza in piedi, resta diritto e immobile)*
 No! Non ho paura, ne ho dato prova.
 La mia domanda era un'altra. Parlavo
 di sofferenza, non di una malattia. Un male
 lascia sempre un indizio, da qualche parte, che solo
 se tu mi fossi accanto potresti comprendere. Un male
 si localizza, è semplice, la sofferenza è un'estensione, un calcolo, un progetto
 che hanno perduto il centro. Non c'è definizione
 in questo annegamento.
 GENTILUOMO - Ma non hanno alcun senso se li pensi
 come già stabiliti. E non lo erano.
 IMPERATORE - Portatemi il ritratto. Voglio vedere il ritratto.
 GENTILUOMO - Infatti hai rinunciato, non ti sei arreso.
 Osserva la corona, per esempio. Non era necessario
 dipingerla ai tuoi piedi. Le immagini
 hanno un significato soltanto al ritorno.
 IMPERATORE - La meridiana è immobile. La sabbia
 scorre rapidamente.
 Anche se la rovesci non interrompe
 la direzione già data.
 GENTILUOMO - Ma l'asse della ruota continua a danzare.
 IMPERATORE - Taci un momento: vorrei ascoltare in silenzio
 questi richiami del gufo, questa voce
 limpida e immobile, ancora
 sul fondo della luce, e questo nero
 che si dilata.
 GENTILUOMO - Vedi, non vuoi ammetterlo, il problema
 riguarda appunto la vita. Il motivo
 della rinuncia esclude l'esistenza.
 Perché non provi?
*(L'Imperatore si porta lentamente sul lato destro del palcoscenico, dove pri-
 ma si trovava il Gentiluomo. Il quale, nel frattempo, si porta sul lato sini-
 stro, si sofferma un attimo, poi avanza verso la sedia e si siede, con le spalle
 rivolte al pubblico. Ancora un intervallo di silenzio.)*
 IMPERATORE - No. *(Pausa)*
 Sì. *(Pausa)*.

(Gli orologi cominciano a ticchettare tutti insieme, in modo ossessivo, poi lentamente sfumano)

Sì, la parete si dovrebbe abbattere, a nord,
 in modo che la camera e l'altare
 siano in perfetta corrispondenza, e tutte le finestre
 verso il giardino degli olivi. Il tramonto
 non assomiglia all'inverno.

GENTILUOMO - D'inverno
 potrai vedere le pleiadi, e il carro
 che sale in prospettiva dietro gli alberi.

Il vento
 non si è ancora placato, ma non è il vento
 che ascolti.

IMPERATORE - Questo tempo che si moltiplica, ogni notte,
 come se ogni momento fosse una notte, che partorisce
 continuamente mondi senza scopo. Fenomeno totale,
 corpo senza sistema,

invariabile,
 momento invalicabile
 che non riesce a spostare il presente, presente
 che non riesco a vedere se non oltre me stesso,
 quando le voci si muovono all'alba
 e si levano, passano, ritornano
 sempre allo stesso punto in qualche angolo
 di quell'enorme fruscio che è come un'ombra
 sul fondo delle scale, in attesa.

E sai che sulle scale
 che immaginavi ogni volta di salire
 non ci sarà nessuno. Oh, non dico in attesa
 che io lo possa raggiungere, ma insieme, come se fosse
 insieme a me a risalire le scale e ad attendere.

GENTILUOMO - Solo da questo momento puoi meditare
 sugli occhi della morte.

IMPERATORE - La non corrispondenza, la perfezione
 dei suoni separati, la differenza...

(Il ticchettio degli orologi a questo punto non sarà più udibile)
 Quando darai notizia
 di questi eventi, non dimenticare
 gli occhi nascosti in giardino.

GENTILUOMO — Solo da questo momento sei l'Imperatore.
(Si alza, si mette a fianco dell'Imperatore, lo tocca sulla spalla)
 Puoi cominciare.

BUIO

DUE ATTI DI MAURA DEL SERRA

LA MINIMA

Hystrio pubblica in questo numero *La Minima*, testo inedito (nato su commissione, per la beatificazione, quest'anno, di Suor Margherita Caiani), di Maura Del Serra, cui dobbiamo un'opera poetica segnalata con alti riconoscimenti, altri testi teatrali su Simone Weil, Juana Inès de la Cruz e don Milani, nonché frequentazioni critiche di Campana, Rebora, Pascoli, Claudel, Jahier, Ungaretti, Luzi, Pasolini.

Nel numero scorso *Hystrio* aveva pubblicato un saggio — esemplare — di Elissa Weaver, una specialista in materia, sul teatro «sommerso» dei conventi delle Suore. Con questo testo in due atti — che trasferisce in un'azione drammaturgica contemporanea la figura di Madre Margherita Caiani, dall'infanzia povera e devota fino alla glorificazione sugli altari — la nostra rivista continua dunque un discorso sul Teatro religioso in Italia: discorso che sembra doveroso in un paese che, nel secolo, ha dato un drammaturgo della statura di Diego Fabbri.

Il nostro laicismo non ne è imbarazzato, poiché crediamo che civiltà teatrale e pluralismo culturale coincidano. Quanto al testo che proponiamo — impregnato com'è di mistica serenità, portato all'apologo religioso, attento alle idee e ai valori — esso ci sembra confermare l'esistenza, da noi, di una drammaturgia cristiana che ha i suoi autori, i suoi luoghi, il suo pubblico.



ATTO PRIMO

Roma, 23 aprile 1989. A destra della scena, una panchina; al centro, una specie di edicola, chiusa. Arriva, da sinistra, l'Uomo, sui quarantacinque anni, vestito con trascuratezza di abiti, una volta eleganti; ha sottobraccio una borsa sportiva dalla quale, sedendo sulla panchina, estrae un album di foto, che inizia a sfogliare. Sopraggiunge, dal fondo, la Donna, di età ed aspetto analoghi all'Uomo, che porta una ingombrante valigia. Siede dall'altro lato della panchina e dispone intorno a sé alcuni oggetti (un plaid, un thermos, un libro, ecc.). Mentre beve un sorso di caffè dal thermos, cade una foto dall'album dell'Uomo; chinandosi a raccogliarla, questi urta nel gomito la Donna, che gli versa un po' di caffè sulla manica.

DONNA - Mi scusi.

UOMO - Non fa niente, è colpa mia. E poi, è solo una macchia.

DONNA - (Prende una salvietta e gliela porge, con una certa aria di sufficienza) Ecco, tenga. Provi con questa. (Mentre l'uomo si smacchia senza convinzione, gli porge la foto che era caduta) La sua foto. (Guardandola un attimo) Bel ragazzo... però manda vibrazioni malate.

UOMO - Ora è guarito, se le interessa. A nuova vita restituito.

DONNA - Ah, bene. (Pausa) Sa per caso se questo bar apre? Con tutti gli scioperi che ci sono in questi giorni...

L'uomo non risponde. La Donna lo guarda, poi estrae dalla valigia una radiolina e l'accende, mentre l'uomo si rimette a guardare le foto.

SPEAKER RADIO - ... provvedimenti urgenti contro l'inquinamento atmosferico e sonoro, che ha raggiunto nella nostra città livelli preoccupan-

PERSONAGGI

LA MINIMA

L'UOMO

LA DONNA

LA BADESSA

LA BETTINA

IL PRIORE

IL MORIBONDO

I COMPAGNI DEL MORIBONDO

LA MIRACOLATA

IL MEDICO

IL BARISTA

LE SUORE

VOCI

IL VESCOVO

SUOR ELENA GUERRA

SUOR DORALICE BIZZAGUTI

IL PADRE CONFESSORE

SPEAKER RADIO

SPEAKER TV

ti: lo ha dichiarato il Sindaco nella sua conferenza stampa. (Pausa) Sul fronte della droga, si registra purtroppo una ulteriore escalation: nell'ultima settimana sono morti cinque giovani tossicodipendenti a Torino, tre a Milano, quattro a Napoli e due a...

UOMO - (Brusco) La spenga.

DONNA - (Risentita) Guardi che questo è suolo pubblico, e io ho il diritto di...

UOMO - (Con ira) La spenga, ho detto, o gliela sbatto per terra!

DONNA - (c.s.) Ah, davvero? Sempre così, voi uomini. Dalla clava alla bomba atomica, sempre violenza, sempre intimidazione!

UOMO - Senta. O spegne o se ne va. Il parco è grande.

La donna si alza di scatto, offesa, raccoglie le sue

CARTA D'IDENTITÀ DELL'AUTRICE



Maura Del Serra, nata nel 1948 a Pistoia dove vive, insegna Letteratura Italiana nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze, dove si è laureata nel 1972 con una tesi sulla poesia di Dino Campana, dalla quale trasse lo spunto per il suo primo volume critico, *L'immagine aperta: poetica e stilistica dei «Canti Orfici»*, uscito nel 1973 nella collana «Biblioteca di Cultura» de La Nuova Italia di Firenze. Nel 1974, nella collana «Il Castoro» della stessa editrice esce *Dino Campana*, monografia dedicata allo stesso autore; nel '76 è l'editrice milanese Vita e Pensiero a pubblicare il volume *Clemente Rebora: lo specchio e il fuoco*, nel quale l'autrice riversa una intensa lettura critica del grande e innovativo poeta religioso, di cui tornerà a occuparsi in più occasioni, con saggi e recensioni in rivista. Nello stesso anno esce negli «Strumenti-Guida» de La Nuova Italia il volume *Giovanni Pascoli*, che segna il primo approccio critico della Del Serra a questo poeta, la cui voce ha curato ultimamente per il volume «Il Novecento» dell'Enciclopedia Vallardi, di prossima pubblicazione: mentre l'anno successivo compare, ancora nella collana «Il Castoro», un denso profilo dedicato ad Ungaretti.

Per *L'uomo comune - Claudellismo e passione ascetica in Jahier*, uscito nel 1986 presso Patron (Bologna), la Del Serra riceve nello stesso anno il Premio Tagliacozzo per la critica letteraria. Contemporaneamente ai volumi ricordati, esce un ventaglio di saggi su il romanzo occidentale, Nietzsche e i pitagorici, La Maddalena, Jacopone, Vico, Foscolo, Collodi, Onofri e Solov'ev, Evola, Boine, Panzini, Montale e Borges, Betocchi, Landolfi, Pasolini, in riviste e volumi collettivi. Intensa e personale anche l'attività di traduttrice, con versioni dal tedesco, inglese, francese e spagnolo; fra gli autori tradotti figurano Else Lasker-Schüler, Gertrud Kolmar, George Herbert, Francis Thompson, Simone Weil, Suor Juana Inés de la Cruz e Jorge Luis Borges.

Sul fronte della poesia si annoverano le raccolte *L'arco* (1978), *La gloria oscura* (1983), *Concordanze* (1985), *Meridiana* (1987), e poesie in antologie e riviste italiane e straniere. Per la sua opera poetica la Del Serra ha ricevuto numerosi riconoscimenti, fra i quali si ricordano il Premio «Traiano» (1984), il «Ceppo-Proposte» (1985), il «David» e il «Ceva» (1986), il «Giuseppe Dessì» (1987) e l'«Alfonso Gatto» (1988).

Sul versante del teatro, sua recente vocazione, oltre al testo qui pubblicato ha scritto due drammi in versi, *La fonte ardente* e *La fenice*, rispettivamente ispirati alle figure di Simone Weil e di Suor Juana Inés de la Cruz, e un'altra *pièce* in prosa, *L'albero delle parole*, ispirato a Don Milani. □

CHI ERA MADRE MARGHERITA CAIANI LA PICCOLA «SIGARAIA» CHE REINVENTÒ LA PIETÀ



Madre Margherita Caiani, la figura che è al centro dell'opera teatrale di Maura Del Serra, nacque col nome di Marianna a Poggio a Caiano nel 1863 da famiglia modesta ma non priva di distinzione. Il padre era fontaniere della reale Villa Medicea di Poggio. Superò presto la tradizionale devozione familiare e paesana, per il suo personale e precocissimo fervore nelle opere di assistenza e di carità, per uno zelo religioso vivace e attivo, soprattutto verso le classi socialmente più emarginate, senza distinzioni di ideologia: poveri, bambini del popolo, donne.

Dopo la morte dei genitori rimase per qualche anno in casa del fratello, lavorando nel suo piccolo spaccio di tabacchi in paese; di qui l'autodefinizione scherzosa e umile di «sigaraia». Insieme alle prime compagne, attratte dalla sua personalità, in mezzo a non poche difficoltà, ristrettezze e diffidenze, iniziò a costituire il primo nucleo di quella scuola elementare di istruzione e catechesi alla quale, benché quasi illetterata e autodidatta, dedicò le sue più fervide e inventive energie, e che con gli anni crebbe e si consolidò, anche grazie all'apporto organizzativo della prima maestra diplomata, Doralice Bizzaguti, divenuta ben presto inseparabile amica e collaboratrice della Caiani. La quale veniva frattanto svolgendo un suo travagliato processo interiore di accostamento agli ordini religiosi, che si riflette sulla storia esterna della piccola comunità di compagne.

Dopo aver trascorso nel 1893 un periodo di clausura presso le Benedettine di Pistoia, meditò successivamente di unirsi a vari ordini di religiose (Orsoline, Camilline, Zitine di Suor Elena Guerra, che fu sua consigliera per un lungo periodo, Teresiane di Campi) ma si risolse infine a fondare un nuovo e autonomo ordine, le Minime del Sacro Cuore (nome che essa diceva esserle stato suggerito in visione da San Francesco di Paola). Di tale ordine la Caiani dettò le Costituzioni, approvate nel 1901: la Regola e l'abito dell'ordine, fra difficoltà istituzionali perduranti, furono approvate l'anno successivo.

Grazie all'infaticabile attività della Madre, dall'inizio del secolo alla Casa Madre di Poggio a Caiano si affiancarono via via Case filiali nel resto d'Italia e poi all'estero (Egitto, Israele, Brasile, Cina, Sri Lanka). Ancora per l'impulso caritativo della Madre, le Minime si distinsero nell'opera di assistenza ai feriti negli ospedali militari durante il primo conflitto mondiale.

Già minata dal male, la Caiani si spense a Firenze nel 1921, e intorno a lei la fama di santità già grande in vita, e dovuta alle numerose guarigioni e conversioni, si consolidò post mortem fino ad «esplosione» col miracolo avvenuto nel 1946 all'Ospedale di Viareggio, con la guarigione di Alice Poli devota della Madre, morente per un tumore intestinale. Dal miracolo, accertato dalla scienza medica, prese avvio negli anni '50 il processo di beatificazione, che il Papa ha concluso il 23 aprile scorso in Vaticano. □

cose in valigia: mentre fa per avviarsi, alle spalle dei due arriva la Suora, che si rivolge alla Donna.

SUORA - *(Con dolcezza)* Aspetta, cara, è troppo pesante per te. Te la porto io. Ma prima siediti un po' qui, non partire così scalmanata; ti farebbe male.

DONNA - Se non le dispiace, Madre, io me ne vado quando mi pare. O meglio *(indica l'uomo ironica)* quando pare al Signore qui presente.

L'Uomo fa un gesto insofferente e si gira dall'altra parte

SUORA - *(Estrae dalla veste un piccolo pane; e dopo avervi fatto sopra il segno della Croce, lo porge all'Uomo e alla Donna, che lo prendono con riluttanza)* Prendete, mangiatelo, è pane buono, levato ora dal forno.

DONNA - Ma che dice? Non ci sono forni qui vicino.

SUORA - *(Come se non avesse udito)* Sapete, a me è sempre piaciuto fare il pane, e anche il caldo del forno. Se non era per lui, sarei morta a pochi mesi.

DONNA - *(Con moderato interesse)* Davvero?

SUORA - Eh, la mia mamma m'aveva dato a ballia alla Cleofe, ma deperivo, deperivo... forse perché alla Cleofe era morta da poco una bambina — ne morivano tanti allora! — e il suo letto era pieno di dolore, poveretta... Diceva che avevo poca fortuna, a nascere il giorno dei morti. Eppure, ebbe un'idea da raccontare a veglia: in quei mesi di gelo, pensò di mettermi nel forno ancora caldo — come un panino, scherzava la mia mamma! — e piano piano ripresi, e venni su proprio bene.

DONNA - Ma dov'è nata lei, Madre, fra i trogloditi? Non c'erano le incubatrici?... Nel forno! Chissà che igiene!

SUORA - *(Sorridente)* D'igiene, figlia mia, ce n'era poca allora, al Poggio, in quelle casucce che sembravano stare in piedi perché non sapevano da che parte cascare... Però la Villa Reale era tanto bella, con quello scalone che pareva portasse in Paradiso...

UOMO - Senta Madre, il suo scalone di paradiso non m'interessa. Mi scusi, ma io ero venuto qui per stare in pace. *(La Suora fa un gesto come per rispondere)* Sì, lo so, ora lei mi dirà che non è questo il modo, che non bisogna chiudersi, che siamo tutti fratelli... la vecchia canzone.

DONNA - *(Saputa)* Vecchia, e inadeguata ai tempi. Ci vuol altro oggi! Se neanche la psicanalisi è riuscita a cambiare la nostra natura, che è ambigua, egocentrica, interessata — anche quando simula altruismo e compassione... Ma sì, Madre... non mi dirà che lei è sempre stata un angelo di rettitudine, che non ha mai sentito il desiderio di appropriarsi di qualcuno... volevo dire, di qualcosa che le sembrava bello, e proibito.

SUORA - Oh, sì, hai ragione cara... pensa che quand'ero piccola, e neanche tanto povera allora che era vivo il mio babbo, accanto al nostro orto c'era quello di un vicino dove cresceva una pianta di campanule, che mi pareva tanto bella, e sembrava dire «prendimi» quando ondeggiava al vento... e io, pensa, un giorno zitta zitta la stradicai e la trapiantai nel mio orto! E quanto piansi quando il Manetti si divertì a dire che gliel'avevo rubata, e rideva, e io non me ne accorgevo... Andai di notte a ripiantargliela, e poi mi vollì confessare: fu la prima volta.

DONNA - Un pentimento davvero ammirevole... per un'erbaccia! *(Pausa)* Anch'io da bambina ero così, credulona, ingenua, coi sensi di colpa, gli scrupoli... Ma poi, la vita... Ci sono bambine e donne, cara Madre, che non si pentono dei loro furti, anzi...

SUORA - Anzi se ne gloriano, vuoi dire?

DONNA - *(Amara)* Già! Ma non voglio parlarne, sono affari miei. *(Ironica)* E poi, le daresti scandalo...

UOMO - Ma se non aspetta altro, che parlare di sé! È un'ora che si rigira su quelle assi aspettando domande sui suoi problemi, sulla sua vita tormentata e interessante...

DONNA - E lei, allora, con le sue foto che porta in giro come un trofeo, e che magari fa cadere apposta, per attirare l'attenzione femminile... Le conosco, le vostre strategie! Ma ormai!

L'uomo balza in piedi e fa l'atto di aggredire la donna, che ha un moto involontario di paura.

SUORA - Su, calmatevi. Ho qualcosa da dirvi.
DONNA - (Tra ironica e deferente) Ma sì, prego, parli pure. Ci parli un po' di lei. M'interessa. Scometto che, dopo la piantina, c'è stata qualche altra tentazione nella sua santa vita, tutta casa e dedizione agli altri... Magari una tentazione con un viso invece di un fiore, e braccia e gambe invece di foglie...

SUORA - Capisco cosa vuoi dire, cara. Sì, c'era un giovane in paese, un bravo e onesto giovane, il signor Taddei... conoscevo la sua famiglia, fin da bambini si saliva insieme su per l'ertona, fino alla chiesa di Bonistallo, e si giocava alla processione: io cantavo le litanie e guidavo le bambine, lui guidava gli altri ragazzi coi rami verdi in mano che facevano da Crocifissi... e poi, da grandi, ci si aiutava ad assistere i malati, e a volte, la sera, prima che i lumi fossero accesi, ci si parlava un po' sull'uscio... Ma era solo un caro amico.

DONNA - (Incredula) Ah sì? (A parte) Una tipica rimozione erotica, poi sublimata in sentimento religioso.

SUORA - Un amico caro... Ma è un dono tanto raro, l'amicizia fra un uomo e una donna, che in paese non ci credevano, e mia madre, quando il signor Giuseppe sposò una ricca ereditiera, mi mandò a Loretino da mia zia, figuratevi! perché non soffrissi a vedere le nozze...

UOMO - Era buona, sua madre.

SUORA - Sì, tanto... Solo che io non soffrivo per niente! Anzi, andai alla Messa a pregare perché fossero felici.

DONNA - Certo, pregare è una soluzione, in certi casi. Richiama energie positive dal nostro io profondo: così dicono gli analisti, che si fanno pagare salata la parte dei confessori...

UOMO - L'abbiamo capito, che lei è una vittima della psicanalisi! Una vittima consenziente e compiaciuta, come tutte le nevrotiche. (La Donna fa un gesto di stizza) Ma è lo stesso, stare da una parte o dall'altra. Tanto, la vita è una malattia, un'escrescenza della natura; e il mondo, nessuno può dire che senso ha. (Alla Suora, provocatoriamente) Non è così, forse?

SUORA - Forse, figlio... Però i cieli ogni giorno raccontano l'alba agli occhi di tutti.

UOMO - E allora?

DONNA - (Di slancio) Non faccia finta di non capire! Vuol dire che la vita ha valore di per sé, perché è data da Dio, no? (Irrigidendosi) È quel che una suora deve dire.

UOMO - La vita è fatta di opinioni, di immagini, di parole! Anche Dio è una parola — una parola di tre lettere che ha perso qualunque significato. Come Babbo Natale, o l'araba fenice.

SUORA - Egli è tutto, creature mie: tutto, anche il vostro freddo, la vostra solitudine, il legno di questa panchina, la terra che ci si attacca alle scarpe e che riorisce; è tutto in ogni cosa, eppure non c'è cosa creata che gli somigli... Ecco, non so spiegarvi, sono una povera donna, non ho studiato come voi... Dio è come la luce del sole, che abbraccia e penetra tutte le cose, ce le fa vedere, le fa vivere, nasce e tramonta con loro, eppure non è niente di quello che rivela.

DONNA - Già, ma c'è anche la luce del deserto, c'è la notte polare. E c'è la luce dei fulmini, che devasta le case, spezza le torri, e fa crollare anche i vostri campanili.

SUORA - E noi facciamoli piccoli, i campanili! Facciamoli piccoli come i fili d'erba, che si chinano e lasciano passare il temporale: e quando è passato sono più belli, pieni di gocce d'acqua che paiono perle.

UOMO - (Amaro) Altro che perle, ci sono nella vita! Siamo bendati d'ignoranza, giriamo intorno alle nostre illusioni, come un tronco in un vortice, sempre più insensatamente, finché qualcosa ci tira sotto... (Pausa) Mio figlio è morto di droga, a diciott'anni. A diciott'anni, capisce? Io mi sono rovinato, ho speso tutti i soldi, tutte le speranze che avevo per curarlo: ho lottato con gli spacciatori, l'ho portato in comunità... Non è servito. Ora non ho più nulla, e neanche il mio nulla può ridargli la vita. Ma che potete saperne voi suore, imbozzolate nei vostri conventi e nelle vostre litanie?

SUORA - (Estrae da una tasca una treccia di paglia e la tende finché si rompe) Vedi?

ANALISI DELLA COMMEDIA

In un parco romano, il giorno della beatificazione della Minima...

Dopo aver minuziosamente consultato il ponderoso corpus di documenti riguardante la Caiani (soprattutto la sua vita, le sue lettere e i suoi appunti non ufficiali), Maura Del Serra ha inteso restituire sulla pagina la forza spirituale, attiva e contemplativa insieme di questa figura di donna, autodidatta in tutto (anche, per così dire nella fede), la spontaneità affabile e affettuosa del suo carattere oblativo, e insieme il rigore interiore della sua testimonianza, segnata dal coraggio umile e adamantino proprio della religiosità popolare, anzi dell'aristocrazia spirituale spontanea propria di tale religiosità, che la Caiani rende, capace di trasmettere una certezza ben più che istituzionale: la certezza mistica e metastorica che opera alla base stessa del cristianesimo, cioè l'attività invisibile e incessante della Grazia nel mondo, alla cui creazione e rinnovamento continuo il santo partecipa con tutte le creature: la quotidianità umile, non appariscente e naturale del miracolo, che è presente e operante nelle fibre della vita stessa, anche, e soprattutto, nelle più dolorose e oscure.

Perciò la figura della Caiani (il cui desiderio ecumenico era «che nessun'anima si perda nel mondo intero») è stata dalla Del Serra attualizzata, calata e messa a confronto col quotidiano contemporaneo, nei suoi problemi e nelle sue lacerazioni. La vicenda del dramma è ambientata in un parco romano vicino al Vaticano, dove, nel giorno della sua beatificazione, la Suora appare a un Uomo e a una Donna che fino alle ultime battute restano senza nome, sia perché figure «anonime» e quindi esemplari, sia perché privi di vera identità interiore. L'Uomo e la Donna non sanno nulla della Suora, sono interamente chiusi alla comunicazione reciproca, immersi nei loro rispettivi problemi e grovigli esistenziali — tipicamente contemporanei — che li hanno portati per disperazione a auto-emarginarsi dalla vita attiva. Via via che la Suora, con naturalezza e partecipazione, riesce a instaurare con loro un colloquio, inserendovi episodi salienti e caratteristici della sua vita (i più drammatici sono evocati da scene in flash-back) i due «si sciolgono», si scoprono reciprocamente e divengono capaci di interesse, di dissenso e di meraviglia: di parola, insomma, fino alla catarsi conclusiva (la presentazione l'uno all'altra prima dell'uscita di scena) che resta peraltro aperta ad ogni sviluppo.

La Minima sparisce quando i due non hanno più bisogno di lei, o meglio, quando sono ormai in grado di riconoscerne, sullo schermo televisivo ma anche in sé, la santità come lievito, luce, senso del sacro che anima e sostiene la vita di ognuno. □

UOMO - Non mi faccia parabole! Che devo vedere? Dei fili rotti.

DONNA - Ma come, Madre, quest'uomo le racconta la sua tragedia e lei gli mostra un lavoro mal fatto? (Pausa) Ma si fa ancora, la treccia di paglia?

SUORA - Tutte le volte che si rompe un filo di vita nel nostro lavoro, o tutto il lavoro ci cade a pezzi, e noi con lui, c'è chi rimedia, chi lo riprende. Basta che lo vogliamo, che lo chiediamo davvero, con le ginocchia del cuore piegate, con la fiducia del bambino malato verso la mamma, quando la febbre gli impedisce di parlare, e la guarda soltanto... (All'uomo) Figliolo mio, il tuo ragazzo è accanto a te, anche se non puoi vederlo. Ma lo vedrai ancora, sempre, in tutti gli altri ragazzi che aiuterai a non morire.

L'uomo ha uno scatto, e scoppiando a piangere si rifugia sul bordo dell'edicola; la Donna gli si avvicina di qualche passo e fa per parlargli, poi torna verso la panchina.

UOMO - (Alla Suora) Sa che cosa mi diceva, quando batteva la testa nel muro durante una crisi di astinenza? Diceva: «Perché mi hai messo al mondo? Per soddisfare la tua vanità, per continuare il tuo nome, la tua diata?» «Io ti ho chiesto dei valori — diceva — e tu mi hai dato solo cose. Soldi, vestiti, moto, ragazze: cose, tutte cose! anche il bene e il male sono cose nel tuo mondo, e io non lo voglio!». Aveva ragione lui: ora l'ho capito. Ma è troppo tardi. È sempre troppo tardi.

SUORA - No, non è tardi, figlio. Tutto quello che è capito è bene, sempre: lava il male dal cuore, ci rende la vista degli occhi.

UOMO - Anche se fosse così, a che servirebbe ormai? Il mio ragazzo non c'è più. Io sono un fallito, e la mia casa è vuota.

DONNA - Ma le resta sua moglie...

UOMO - (Amaro) Mia moglie... Era sicura che la vita fosse una cosa da bere, o da indossare... Considerava Michele un accessorio, come le pellicce, i gioielli, le vacanze all'estero... Un figlio ci vuole, dà tono, è un argomento di conversazione con le amiche... Si è sempre rifiutata di capire che non bastava fare la madre, che almeno lei doveva essere qualcosa, essere madre, essere amore... (Alla suora) Quando Michele si è messo a bucarsi, lei ha accusato me... per anni ci siamo strappati a vicenda l'anima, e i resti del nostro matrimonio... Era stato un avvenimento mondano, sa? L'industriale Faglioni e l'ereditiera Benelli uniti in connubio erotico-finanziario... Quando Michele è morto, lei si è messa a bere. Classico, perfino banale, da telenovela.

DONNA - E ora dov'è?

UOMO - In una clinica svizzera, a finire anche il suo patrimonio. Banale anche questo... (Alla Suora) Non si degna di scrivermi; ma che vuole che m'importi? Ha forse mosso un dito per capirmi, per trattenermi, quando me ne sono andato? E voi gente di chiesa dite che il dolore affratella! Provi ad affratellarsi con Luciana!

DONNA - (Di scatto si avvicina ai due) La smetta di compatirsi e di gettare tutta la colpa su sua moglie! Chissà quanto ha sofferto, per arrivare a quel punto! Una donna non si abbruttisce se non si sente disprezzata, ridotta a cosa! Ma già, è la prassi

Poggio a Caiano - Arrivo del Tram



maschile: rendere la donna un oggetto sociale, e insieme continuare a caricarla di tutte le responsabilità morali della coppia, e recriminare poi se non sa sostenerla! Ma siete voi, voi, che avete fatto così le donne, con secoli di «case di bambola»! Decidetevi a crescere, siate coerenti! Le donne, vogliatele come le fate — o fatele come le volete. O, ancora meglio, lasciatele farsi da sé.

UOMO - Ecco la paladina del femminismo... Suppongo che lei abbia applicato con successo la sua ultima formula, visto che è qui su una panchina, come una mendicante, a farsi da sé.

DONNA - Ma come si permette? Che ne sa, lei, di me, e perché son qui?

SUORA - Non offenderti, cara. Il tuo compagno è troppo amareggiato per tenderti la mano senza che diventi un pugno.

DONNA - Lui, il mio compagno?

SUORA - (Come se non avesse sentito) In fondo, tendiamo tutti la mano, siamo tutti mendicanti; mendicanti di spirito. E io non meno di voi, non meno dei poveri che venivano tutti i giorni per la nostra sinistra, o dei settari che perdevano l'anima per una bandiera, per l'opinione dei loro capi.

DONNA - Ah, mendicanti di spirito! E allora, non è un peccato contro il «suo» Spirito, Madre, ferire chi ci ama, chi ci ha dato la vita, ferire la propria madre? Già, anch'io sono una madre. Una ragazza madre, si diceva una volta. (Ironica) È un peccato! Un peccato, sì — che non si possa almeno odiare chi ti ferisce... se è tua figlia, se ha avuto un figlio da lui... Da lui, capisce? Dal mio uomo. (Pausa) Sotto i miei occhi, nella mia casa, che mi ero costruita da sola, pezzo a pezzo, lottando contro tutti, per lei, per Gioia. L'avevo chiamata così, un nome-scongiuro contro la solitudine che ci aspettava... Bella gioia mi ha dato!

SUORA - (Con sollecitudine) Oh, Gesù... e che cosa hai fatto?

DONNA - Che doveva fare? Cacciarli, certo... E il bambino? Cominciava a parlare, mi chiamava già nonna... Me ne sono andata io, come vede. (Pausa) Capitano al suo convento donne nella mia situazione?

SUORA - (Commosa) Povera creatura... povere creature mie. Che terribile maestro è il dolore! Com'è amara la sua spada, che non torna indietro finché non è affondata tutta! Eppure credimi, figlia, sulla sua punta che brucia sta il nostro bene futuro, ancora invisibile, ancora incredibile... Mi ricordo che un giorno un fulmine entrò nella nostra cappellina, e bruciò la tovaglia dell'altare... era tutta rammenata, e per comprarne un'altra si dovette digiunare, e lavorare anche la notte, io e le mie compagne... Ma poi, com'era bella quella nuova! E i bambini della scuola, e i paesani, com'erano contenti, anche se in cappella ci tirava un vento che spegneva le candele, e a scuola i gessetti per la lavagna erano sassi del fiume, e l'inchiostro per scrivere si faceva col sugo di more... come nella storia di Pinocchio.

UOMO - (Amaro) Pinocchio? Che begli esempi, Madre... Giocosi, fiabeschi, come si conviene alla sua anima semplice, immune dai peccati del secolo... (Sbottando) Ma cosa se ne fa questa donna qui, nella sua situazione, e io nella mia, cosa ci faccio con la sua tovaglietta e il suo Pinocchio, coi suoi fulmini providenziali, la sua spada del dolore... un dolore di carta, da immaginette sacre, anche quello! Oh, certo ha conosciuto la povertà... ma non la sofferenza, quella vera, quella che non nobilita, che distrugge e basta! È una maledizione, il dolore, e non c'è difesa: come non ce n'è dalla vita, dai suoi miraggi di rivincita, dai suoi ricatti di speranza! (Cupo) Non c'è modo di non esistere.

DONNA - Bravo, bella definizione: «ricatti di speranza»! E sì, come siamo ansiosi di caderci, dopo che ce li siamo tesi da noi, da dentro il nostro disinganno... Come quegli eroi dei fumetti che si tengono su in aria, mentre cadono, prendendosi da soli per il bavero... (Alla Suora, ironicamente) Scommetto che lei li proponeva ai suoi scolari come esempio educativo, accanto alle virtù eroiche dei santi.

SUORA - Avevamo poco, allora, oltre agli abbecedari, ai cubi e ai cartelloni che ci regalavano... Dovevo farli io, i fumetti: giocare, recitare, cantare, far tutte le parti in commedia, perché i bambini non si disamorassero, perché arrivassero prima a stare attenti, e poi a pregare.

DONNA - Ma insomma, perché l'ha messa su in quel posto tremendo, la sua scuola? Non c'era un ambiente migliore, una maestra al suo paese, al... come si chiama? Poggio, ha detto prima, mi pare. Ma dov'è questo Poggio?

SUORA - (Come se non avesse udito la domanda finale) Eh no, posto migliore non c'era, e neanche la maestra; e i ragazzi avevano tanto bisogno! Pensa che prima di riuscire ad avere quella stanzuccia, si vagava per il paese, oggi in una stanza, domani in un'altra, che ci offre qualche anima buona... Ma era sempre poco, i genitori si stancavano... Alla fine ci si ridusse a far scuola anche sul Paretaio!

DONNA - Dove?

SUORA - Sul Paretaio: era uno spiazzo sterrato, dove poi sorse la chiesa nuova... Non si poteva cedere: era quella la volontà di Dio. Lo diceva anche padre Raffaello, il mio confessore.

UOMO - (Riavvicinandosi) Una volontà persecutoria, si direbbe... Ma lei, scusi, di che ordine è? Non fa parte di un convento?

SUORA - Eh, allora no... Ma ci si pensava sempre con tanto desiderio, al convento, io, la Maria, la Redenta... ci ho pensato per tanti anni, quand'ero giovane. Ma non perché ci siamo trovate sole, senza aiuti, in quella stanzina della nostra prima casa comune, la casa Inverni... oh, era Inverni di nome e di fatto, sapete? Ci pioveva, mancavano i mobili e la legna, la porta bisognava tenerla su coi puntelli, il padrone voleva sempre mandarci via; spesso, per cena, si raccattavano i tozzi di pa-

ne lasciati dai bambini nei panierini... e i paesani, poi, dicevano che volevo fare il convento coi *Gloria Patri*! Eppure, non ci mancava nulla di quello che contava, nulla che qualcuno ci potesse togliere; no, non era per smettere di lottare che desideravo il convento: era per la pace dell'anima, per avere una guida sicura, un porto, una Regola stabilita da menti illuminate, esperte... Sapete, ero una che vendeva sigari nella botteghina di mio fratello, le mie compagne erano contadine, o trecciaiole; io dovevo guidarle, e a me miserella c'era solo l'incoraggiamento di qualche prete e lo Spirito Santo a farmi da guida verso Gesù. Ma a volte capivo bene la sua voce, si confondeva con quella dei miei desideri, delle mie paure... così pensai per un momento... sì, pensai che mi volesse nel Monastero delle Benedettine, in clausura.

La panchina si abbuia; si apre l'edicola, mostrando un coro di suore salmodianti, sedute in cerchio, coi visi chini. Al centro del coro, su un seggio, sta la Badessa. La Suora si toglie con un gesto l'abito religioso che indossa, e rimane con un dimesso vestito lungo e scuro, stile fine '800, si ferma e si inginocchia di fronte alla Badessa; poi si rialza, si guarda intorno sorridendo e tendendo le braccia verso le suore, che restano immobili e seguitano a salmodiare. Via via, la sua espressione diventa, da gioiosa, delusa e turbata; vaga qua e là come cercando conforto; infine si inginocchia al centro dell'edicola. Il canto delle suore si attenua.

BADESSA - (Alzandosi e andando verso Marianna) Dunque, Marianna, hai chiesto di parlarmi? Ti vedo pallida, sfiorita... e inquieta, da molti giorni.

MARIANNA - Oh Madre, mi perdoni! Non so cosa mi succede... Mi vergogno a dirlo; ma da quando sono qui, ho perso la felicità e la quiete; mi sento l'anima sbattuta in una tempesta. ho i pensieri neri d'angoscia... è come se sprofondassi in un pozzo buio, dove Dio non può vedermi — come se sdruciolassi su una parete di vetro, fatta di tutti i miei sogni di ritiro dal mondo, di pace, di santità...

BADESSA - Com'è possibile? Hai chiesto liberamente di entrare nel nostro monastero, e anche con insistenza. Eccezzionalmente, e non senza fatica, abbiamo accelerato le pratiche; io ti ho dato il permesso di stare nell'orto quanto vuoi, di ricrearti con le sorelle più giovani, di cantare... Ti pesa forse la Regola della nostra Casa?

MARIANNA - Oh, Madre! Io sola so quanto l'ho desiderata, sognata, la vostra Regola, il vostro silenzio, il vostro nascondimento! Come un assetato sogna l'acqua, come una fidanzata sogna il vestito da sposa... Ma ora che sono qui, fra le spose di Gesù, sento che non ci posso vivere, che la vostra santa veste non è per me!

BADESSA - E la ragione?

MARIANNA - Non posso stare lontana dai miei poveri, dai miei malati, dai miei bambini del Poggio! È là il mio posto, Madre! Ho il diritto di servirli, i moribondi che rifiutano i sacramenti, i miscredenti incalliti, i disgraziati di corpo e di cuore!

BADESSA - Ne sei sicura? Non pensi che la tua può essere una tentazione del diavolo, lo spirito del dubbio e dell'inquietudine, che ci suggerisce destini diversi, alternative migliori? Reputi la tua opera diaconale così importante? (Breve pausa) Mi hanno riferito che molti, al tuo paese, ti accusano di fanatismo, di zelo improvvisato, forse in interferenza col ministero del parroco... Ti chiamano, o ti fai chiamare, la Cappellana...

MARIANNA - (Umile ma ferma) Madre, io sono un sassolino insignificante, ma ogni sassolino deve trovare il suo posto preciso nella strada, se no fa male a chi ci cammina... La mia opera è poco o nulla, ma sento che questo nulla a Poggio è positivo, e qui è negativo... ecco, come una parola detta alla rovescia che perde tutto il suono, tutto il senso... o come uno zero messo prima del numero invece che dopo! Ah, cerchi di capirmi, Madre, non so spiegarvi!

BADESSA - Ti spieghi, Marianna. Anche troppo. Ma io non posso dichiararti non idonea al nostro ordine senza aver vagliato meglio il tuo caso. Come posso essere sicura che la tua non è una crisi di immaturità, o, peggio, di amor proprio mascherato?

MARIANNA - Oh, Madre, Le giuro...

BADESSA - Tu resterai nel nostro monastero per

MAURA DEL SERRA: DALLA POESIA AL MISTERO DELLA FEDE ARDENTE

DANIELA MARCHESCHI

Maura Del Serra è intellettuale fra i più preparati e sensibili della sua generazione. Personalità come la sua, ricche di interessi e di talenti, sono oggi rare nel panorama della cultura italiana, dove l'apparire e l'essere presenti ad oltranza, l'aggressività e lo scialo verbale sono spesso scambiati per valori.

Ciò che invece colpisce in chi avvicina Maura Del Serra è il garbo signorile, che vela una malcelata timidezza, la misura del parlare e un'insolita mitezza dell'ascolto, che mi ha fatto subito tornare alla mente il sapore di incontri umani e intellettuali per me indimenticabili. Non è un caso che uno dei riferimenti, per umanità e per cultura, più fecondi di suggestioni e di proposte etiche sia stato anche per lei Vittorio Sereni, capace come pochi da un lato di perseguire un'austerità ricerca interiore, dall'altro di nutrire un'attenzione partecipe per l'esperienza degli uomini e del suo tempo.

Accanto e oltre Sereni, ci sono l'opera e la personalità di Clemente Rebora, in cui la dimensione etica è accesa e trascesa da quella spirituale. «Lo specchio e il fuoco», appunto (tanto per citare uno dei volumi critici dell'A.), vale a dire la molteplicità dell'umano, del fenomenico, della contraddizione, che si congiunge con e nel «fuoco» della limpidezza contemplativa, della dantesca «profonda e chiara sussistenza». Proprio la tensione spirituale dell'opera di Clemente Rebora assume un significato esemplare per la poetessa Maura Del Serra, i cui versi esprimono una forte e oggi inusuale (ma la Del Serra è orgogliosa di essere «inattuale»...) carica religiosa — da intendere nel senso etimologico di ciò che unisce le varie dimensioni dell'essere e dell'esistere —, senza tralasciare di fiorire in improvvise accensioni mistiche.

Ma la poesia e la cultura di Maura Del Serra si alimentano anche di un ampio spettro di esperienze filosofiche, sapienziali, simboliche, musicali o attinte dalle arti figurative, per non dire delle letterature straniere. Non bisogna infatti dimenticare la convergente attività di traduttrice, che ha condotto la Del Serra ad occuparsi di autori cronologicamente eterogenei, ma tematicamente affini: dall'elisabettiano George Herbert a Else Lasker-Schüler, da Suor Juana Inés de la Cruz a Simone Weil a Borges.

Coerente con tale larghezza di interessi è l'attività critica, che si articola in un percorso d'indagine capace di spaziare da Jacopone da Todi a Foscolo, da Vico a Collodi, però con una netta propensione per l'area novecentesca e, in particolare, per i vociani «moralisti». Senza peraltro omettere la complessità sperimentale di un Pascoli, che ha guidato l'A. a studiare di recente uno dei lettori pascoliani più ag-

guerriti, Pasolini.

Così, potremmo dire che una costante del lavoro della Del Serra è proprio il suo interesse per autori e personalità artistiche contrassegnate da un fermento problematico, che tende spesso a diventare polemico, «eretico» nei confronti dei valori comuni. Ecco quindi, pure nel teatro, l'attenzione verso personaggi che si discostano — per intensa singolarità — dalle norme e dal conformismo istituzionale, per aderire invece a quella legge interiore, di dura elezione e conquista, che conduce spesso a perdere nella storia, ma certo a vincere nell'anima, secondo la nota espressione di Jahier — altro autore caro alla Del Serra.

Il suo dramma *La fonte ardente* è infatti la rivisitazione dei momenti, degli incontri di più bruciante significato nell'esperienza esistenziale di Simone Weil, ad illuminare quella tensione verso un'intima perfezione, fatta della ricerca del modo più autentico e pieno di compromissione di sé, di dono totale: una componente squisitamente propria dell'anima femminile. Un tema che si ritrova ne *La fenice*, la cui protagonista, Suor Juana Inés de la Cruz, è segnata da un destino più tragico. In questo testo si può avvertire infatti un dissidio ancora più doloroso, dato dal contrasto tra vocazione interiore da un lato, ed interdizione e oppressione sessuale e sociale dall'altro, e complicato dallo scontro culturale fra colonizzatori e colonizzati, nel Messico seicentesco. Da notare che si tratta di drammi in versi, come già nell'opera di Luzi; ma qui Maura Del Serra, alternandolo all'endecasillabo, recupera il martelliano — verso di tutta una tradizione epico-drammatica, ma anche flessibile alle esigenze di scansione e recitazione moderne.

In prosa, invece, *L'albero delle parole*, la cui figura principale è ispirata in modo lato alla personalità di Don Milani. Anche in tal caso troviamo un personaggio teso, capace di spendersi in una esperienza pedagogica e spirituale completa che, per il peso che la contraddistingue, risulta alla fine inaccettabile ad una società che insegue, invece, la leggerezza del conformismo e di vite che non sperimentano se stesse.

La Minima — qui pubblicata — è infine la trasposizione drammaturgica della figura di Madre Margherita Caiani, una popolana che, agli inizi del secolo, seppe reinventare la pietà in forme tanto umili quanto autentiche. Un'opera nata su commissione, che Maura Del Serra ha affrontato nel suo stile: «per scommessa», cioè per confrontarsi con l'esperienza proiettata oltre la storia, ma anche concretissima, della santità. □

tutto il mese, fino alla fine degli esercizi spirituali. Poi deciderò, con l'aiuto di Dio.

MARIANNA - (Con veemenza) La scongiuro, Madre! Anche se questa fosse una Casa d'oro, sento che non ci posso rimanere! Non è capriccio, non è amor proprio! È... come se fossi un pesce finito in secca, che si vede vicino un gran fiume, e quando ci si butta, trova una rete — e resta lì a dibattersi, e la rete stringe, stringe...

BADESSA - Il tuo stato è grave, Marianna. Sei preda di un'illusione, di un miraggio dei sensi e dello spirito. (Pausa) Ebbene, vi porremo rimedio, senza differire. Conosci la Madre Teresa della Croce? Fa un cenno d'intesa alla prima suora del Coro, che esce

MARIANNA - La Bettina? Oh, mi perdoni, Madre... la chiamano tutti così. Ne ho sentito tanto parlare: ha grande fama di anima eletta.

BADESSA - Mi onora della sua amicizia, ed io mi onoro di essere sua benefattrice. L'ho chiamata qui perché mi dia il suo parere decisivo sulla tua vo-

cazione, e dissipi i tuoi dubbi perniciosi. Eccola. Seguita dalla suora uscita prima, entra la Bettina, una Suora anziana, dall'aspetto severo e autorevole, che si dirige verso Marianna, puntandole un dito contro.

LA BETTINA - Chi ti ha portato qui? Non è questo il tuo posto! Vai, torna al Poggio; la tua opera è là: tu sarai il bersaglio di Dio!

La Badessa fa un gesto di sorpresa contrariata; Marianna cade in ginocchio. La scena si abbuia, poi si rifà luce sulla panchina, dove la Suora è nuovamente con l'Uomo e la Donna.

DONNA - Allora, Madre, lei si è smonacata prima di monacarsi... E magari è tornata a casa... Non dev'essere stato gratificante.

SUORA - Certo, mio fratello ci rimase male: era così contento, quando mi accompagnò al monastero... Io mi mettevo nei suoi panni, e mi sentivo così umiliata che non uscivo più di casa, fuorché per la Messa.

DONNA - Immagino le chiacchiere del suo paesi-

no arretrato... Lei non era più né pesce né carne, vero? Mi scusi l'espressione... Lo dico perché anch'io, *mutatis mutandis*, ho fatto quest'esperienza frustante del ritorno al natio borgo selvaggio...

Sì, a Grottaferrata, a casa di mia sorella. Ci sono stata due mesi: due mesi d'inferno. Altro che solidarietà e sorellanza: una continua umiliazione! Mi rinfacciava, pensi, di non essere mai stata capace di tenermi un uomo, d'essere una smaritata — già, peggio che una smonacata! Dal chiuso della sua famiglia conformista, dal suo nido di sicurezza in scatola, disprezzava le mie ragioni senza neanche tentare di capirle!

UOMO - Le sue ragioni... La ragione è una sola, sempre, quella di chi ha di più, di chi sa prendere di più. Lo dice anche il Vangelo, eh, Madre: «A chi ha sarà dato, e a chi non ha sarà tolto...». Se non è un'apologia della violenza, della legge del più forte!

SUORA - No, figlio mio, non è questo. Gesù aveva tutto, era tutto, e si è fatto nulla per amore. È

dell'amore che parla quella frase.

UOMO - L'amore, l'amore! Ma nella famiglia nella società, nella storia intera, regna la competizione, regna la violenza, che si fa anche amare, sicuro! Perché finisce per sembrare destino, o addirittura giustizia... Giustizia! Ormai anche questa parola ha il sapore nebbioso dei sogni o dei discorsi dei politici. La bilancia ha i piatti truccati in partenza, non si riequilibrano consolandosi con l'amore. L'amore è la ragione dei vinti.

SUORA - Lo credi davvero, figlio? Tu non sai perché sei qui.

UOMO - Io sono qui perché ho perso, perché ho mollato e non so più lottare. Dovrei darmi al recupero dei drogati, eh, Madre? Sarebbe un ripiego, un alibi, ma di cocco, non di ferro... Nessuno di loro sarà mai mio figlio, per quanto io possa fingere il contrario.

DONNA - Ma lei ha il dovere di lottare, invece! Almeno li può odiare, i suoi nemici, con un odio legittimo; la società le dà ragione: è un gran vantaggio, sa, per il suo orgoglio? Io, invece...

UOMO - Lei, cosa? Ma non faccia la sensibile, la delicata! Lei odia sua figlia, la ucciderebbe se potesse farlo impunemente, come io ucciderei lo spacciatore che ha venduto a Michele l'ultima dose, quella tagliata! Lei è vile, e le piace esserlo: le dà il gusto dell'autocompassione!

DONNA - Lei, lei è un vile! Cerca di strapparmi l'ultima cosa che mi resta, e che lei ha perduto!

UOMO - E sarebbe, questo tesoro?

DONNA - Il rispetto di me stessa.

UOMO - (*Ridendo amaramente, afferra la Donna e la scuote*) Il rispetto?! Ma quale rispetto? Ma non lo vedi il tuo fango, la tua menzogna, non vedi che non sei niente, che non vali niente? Non capisci che sono le donne come te che rovinano le famiglie, i figli! Hanno sempre in bocca i loro diritti conculcati, l'arroganza maschile, e sono streghe, streghe che ci succhiano il sangue, gli anni, le sostanze!

SUORA - (*Interponendosi*) Lasciala, figliolo, in nome di Dio!

UOMO - Non si immischi, Madre! Chi è lei, dopo tutto? Una donna travestita!

SUORA - L'hai detto tu: sono una madre. Tua madre. E questa, che vuoi ferire per coprire con le sue lacrime i tuoi rimorsi, è tua sorella. Lasciala.

L'Uomo lascia la Donna, che stancamente inizia a raccogliere le proprie cose e fa per andarsene. L'Uomo la ferma, con fare confuso.

UOMO - Aspetti... Non se ne vada. Io... ho perso la testa, prima. Non vedevo lei, ma mia moglie. Mi scusi... prenda. (*Le porge un fazzoletto, che la Donna accetta con riluttanza*) La vedo sempre, Luciana, in tutte le donne... E lei mi guarda ancora dai loro occhi, non fa che guardarmi, sempre, sempre!

DONNA - Allora era falso, prima, il suo disinteresse, la sua indifferenza per lei... E accusa me di mentire! Se la vede sempre, è perché vuol vederla, tormentarsi e tormentarla ancora...

UOMO - Se la vedo, è perché non potrò più vederla! Mai più - da viva.

DONNA - Come? Ma non è in Svizzera?

UOMO - È morta, in quella clinica. Tre mesi fa. Mi scriveva, tutti i giorni una lettera. Per mesi, senza stancarsi.

DONNA - Tutti i giorni...

UOMO - Non ho mai risposto. Neanche le aprivo. Le bruciavo, una per una, con l'accendino di Michele. (*Pausa*) Mi chiedeva aiuto, per la prima volta.

DONNA - E lei l'ha lasciata morire...

UOMO - Per finirla con la tentazione di esistere, di ricominciare a costruirmi! Come quei vermi che, spaccati in due, raddoppiano la loro vita, anziché morire.

SUORA - Tu non hai conosciuto tua madre, vero?

UOMO - (*Sorpreso*) Come lo sa? (*Pausa*) Si vede che ho le stigmate del figlio di nessuno. Era un'etichetta onesta, a pensarci bene: un figlio di nessuno dev'essere genitore di se stesso. Autonomo, autarchico... Anonimo, come le grandi cattedrali, o gli antichi poemi epici... o piuttosto come quei delitti che nessuno vuol crederci capace di commettere, e che la coscienza collettiva addossa a un fantasma malvagio, a un mostro...

DONNA - Ma di che mostro e di che anonimo par-

la? Lei se l'è fatto, il nome. Non ha detto, prima, di essere un industriale?

UOMO - Già; era quello il mio passaporto pubblico, il mio nome di cartamoneta. Ma il mio nome vero era quello che mi davano mia moglie e mio figlio. Quello solo. Ci avevo fondato la mia casa, il mio cuore... ma è stata un'illusione, come tutto... un'illusione più crudele di quella del prestigio, della carriera... (*Scandisce ironicamente*) Un pezzo grosso... sì, ma sempre un pezzo; mai un intero.

DONNA - (*Cercando di scherzare*) Eh, abbiamo un'anima che è come la terra: produce i suoi sogni, se li mangia, e poi non riesce a smaltirli...

SUORA - No, figlio, non è stata un'illusione, la tua. Anche il segno più sacro è accompagnato dal nome del Padre e del Figliolo.

UOMO - (*Ridendo amaro*) Bella trinità la nostra, Madre! Con Luciana al posto dello Spirito Santo!

SUORA - (*Umilmente*) Vedi, lo Spirito abita anche nel bene sciupato, nelle crepe delle nostre immagini care, e perdute. Le colombe fanno il nido nelle fessure dei muraglioni cadenti, delle chiese in rovina: ce n'era una coppia anche nella casa Inverni...

UOMO - E allora?

SUORA - Allora, ecco... io sono come le creature senza parola; non so dire, ho così poca maestria, e poca virtù... Ma noi dobbiamo abitare nel nostro dolore, nella nostra morte, come ha fatto Gesù. Io sono certa che il dolore vero, come la gioia, può toccare Dio, il suo bene eterno; sono certa che la nostra polvere può accogliere la sua gemma senza prezzo... come il fieno della mangiatoia l'ha accolto appena nato, appena fatto carne.

DONNA - Lei parla di accogliere, di accettare, Madre: ma dovrebbe saperlo che accettare non significa capire, anzi! Io ne so qualcosa: finché ho accettato la mia condizione di donna senza prenderne coscienza, sono stata schiava... schiava e basta, neanche infelice. Ma quando mi sono ritrovata sola, con una figlia da crescere, e sono riuscita a mettere a fuoco la mia situazione...

UOMO - È bruciata bene?

DONNA - Cosa?

UOMO - La sua situazione, una volta messa a fuoco.

DONNA - Oh, lei, col suo vieto sarcasmo maschile! E io che prima... Basta, parlavo con la Madre, non con lei.

SUORA - Hai ragione, cara, sai? Capire vuol dire cambiare, trasformare le cose... però non si può capire Dio: sarebbe come voler dare sapore al sale.

DONNA - Ma come, Madre, ci sta predicando la passività, proprio lei che a quanto pare ha affrontato tante traversie per capire cosa voleva dalla vita?

SUORA - Eh, altro che, se bisogna darsi da fare, cara, fuori e dentro di noi! Ma il bene non si può costruirlo, solo cercarlo, chiedere a Dio di darcelo, qualunque sia, perché non sappiamo mai che forma ha e da dove viene.

UOMO - (*Ironico*) Il bene, la merce della vostra pia ditta! Io l'ho cercato, il bene. Che altro si può fare, se si è gettati in questo mondo? L'ho cercato nel lavoro, nelle idee, negli affetti, nell'amicizia... Ma l'amicizia, cos'era? Sfruttamento reciproco! E la protezione altrui? Calcolo! E l'onestà? Apparenza! Le idee, le fedi? Una prigione! E la nostra civiltà? La guardi: si definisce da sola «civiltà delle macchine»: macchine per vivere, prodotte da una scienza drogata di potere: un potere che produce morte, e impotenza! (*Pausa*) Il bene, l'altruismo cristiano! Oh, sì, lei è un'ingenua in buona fede. Madre: ma non può negare che questo famoso altruismo è sempre stato usato come un pretesto dalla classe dominante per accrescere i suoi privilegi e rendere docili le masse, che sopportavano l'inferno qui, sognando il paradiso di là, mentre chi amministrava Dio attraverso pulpiti e banche se lo costruiva qui, il paradiso, sfruttando la fragilità dei suoi simili, il loro bisogno di certezze, i loro sogni di bene! Ma non lo vede, Madre, che le sette e i partiti l'hanno scritta nel nome la divisione, il tornaconto personale?

SUORA - È proprio vero, figlio. Quanto mi son data pena per quegli infelici delle sette! Ce n'erano tanti, al Poggio! Che qualità di suore ci vorrebbero, mi dicevo, in questi paesi di teste dure, di ca-

parbioni poveri e ricchi... Ma Gesù ci ha promesso che dove sono due o tre riuniti nel suo nome, per pregare, per fare insieme, là c'è Lui, senza inganni.

UOMO - Oh, pregare, sicuro. Pregare per avere, per arricchirsi, dentro e magari fuori, ancora e sempre! Partita doppia: dare e avere! Ma come si può pregare un Dio inconoscibile, incomprendibile, un Dio geloso che ha bisogno delle lusinghe umane come un qualsiasi potente della terra; un despota, diciamo pure, un idolo inventato da noi, fatto a nostra immagine e somiglianza?

DONNA - (*Vivamente*) Ah sì, Madre, qui lui ha ragione. Una nostra proiezione superstiziosa: un padre-padrone metafisico. È immorale pregare un Dio simile. Allora, sono più onesti gli atei.

SUORA - No, non è questo il Dio che dobbiamo pregare... Se si prega davvero, non è per avere, ma per ringraziare, per... come dici tu, cara? per prendere coscienza, per sapere che abbiamo già tutto. Dio fa la nostra volontà quando non è più nostra, quando è nella sua come un ruscello nel mare... Ma fino ad allora, e anche allora, siamo responsabili di noi stessi. Per obbedire a Dio bisogna disobbedire ai nostri errori. Sapete, io dicevo sempre alle mie suore: io non sono di nessuno, e davanti a Dio dovrò andare sola, nuda, nel mio buio. Se si vede il nostro buio, si vede già abbastanza.

UOMO - Nel buio si battono le testate, cara Madre! Si inciampa, ci si perde. Se si è nudi, poi, ci si busca una polmonite. Io preferirei difendermi dal mio buio, e vestirmi, se potessi; anzi, farmi una corazza infrangibile dalle mazzate altrui. E uno scudo d'indifferenza.

DONNA - Come cavaliere, non sarebbe un modello di coraggio...

SUORA - Sì, lo so, sembra strano il mio discorso, che per difendersi davvero bisogna spogliarsi... Però, l'estate, se volete rinfrescarvi e fare il bagno, non vi vestite, vi spogliate. Così, anche per bagnarci in Dio dobbiamo spogliarci di noi stessi... Ecco, una volta arrivò alla nostra Casa Madre una suora, suor Chiara si chiamava, da una delle nostre Case filiali; e aveva una tonaca stirata a puntino, con certe pieghe inamidate, inteccolite!...

DONNA - E allora?

SUORA - Le ho detto: se sei del nostro ordine come dici, togliti quella tonaca da figurino. Gliel'ho tuffata in una vasca d'acqua e l'ho mandata a letto, ad aspettare che asciugasse.

DONNA - (*Ride*) Ma davvero?! Lei è sorprendente, Madre! Chissà la faccia di quella suora! Non le trattava coi guanti, eh?

SUORA - Eh no! volevo che fossero umili ma forti: delle «cape»! E alle postulanti dicevo: le debolucce, quelle che non ci resistono, tornino a casa. E a una che d'inverno veniva in Cappella coi guanti d'oro: «Se appartieni al nostro ordine, levateli!».

DONNA - E perché?

SUORA - Oh! Perché l'educazione è mezza santità.

UOMO - (*Con interesse*) Ma di che ordine è Lei, Madre? Finora non ce l'ha detto.

SUORA - Sono una Minima del Sacro Cuore.

UOMO - Mai sentito nominare, quest'ordine dal nome curioso.

SUORA - Oh, curioso, dici? Me l'ha suggerito San Francesco di Paola in persona.

DONNA - Come, in persona?

SUORA - Sì. Mi ha sempre voluto bene, quel santo vecchio. Quando si dovette decidere come chiamarsi, io e la mia buona Assistente, la maestra Bizzaguti, che pure sapeva tutto, eh! — io e lei ci si arrovelava per trovare un nome adatto all'ordine. Ne abbiamo scartati tanti, eravamo un po' scorgiate... A un tratto, mi appare San Francesco di Paola e mi dice: «Marianna, io sono minimo»: ecco trovato il nome!

DONNA - Ne ha di fantasia il suo inconscio, eh, Madre! Ma a noi comuni mortali non ci soccorrono, le sue sacre apparizioni.

UOMO - Stia zitta, lei. Senta, Madre, io le propongo un patto. Sì, un patto, non si sorprenda. (*Pausa*) Se lei mi salva l'anima, io crederò nel suo Dio. Mi guardi, sono sincero. Allora?

La Suora tace.

Allora, Madre? Mi risponda. Lei può salvarmi: deve rispondermi, perdio!

SUORA - (*Pacata*) Non posso, figlio. Posso pregare per te ogni momento, con tutta la mia pove-



ra sostanza; ma solo tu puoi volere la tua salvezza, e permettere a Dio di volerla.

UOMO - Me l'aspettavo... Sempre il libero arbitrio, eh? Come un semaforo: appena hai deciso di attraversare, tac, scatta il rosso!

DONNA - (All'Uomo) Lo vede? È così, la nostra religione! Prima ti affissa di precetti, di limiti e di divieti di percorso, ti atrofizza le gambe: poi ti lascia solo e ti dice che se non sai camminare è colpa tua. Ah, ma io, almeno in questo campo ho trovato un'alternativa valida. Bella. Coraggiosa, anche. (Pausa) Non mi chiede quale?

UOMO - No. (Si alza) Me ne vado. Farò da me quel che devo fare.

DONNA - (Un po' allarmata) Aspetti! Che vuol fare? Un minuto solo, che dico alla Madre... ma no, lo dico a lei. Sono andata in India, l'anno scorso. In un *ashram*, così lo chiamano. È stata una grande scoperta, quella religione, così libera nel suo fatalismo... ecco, là uno impara che il mondo è *maya*, illusione: un po' come diceva lei, prima. Però un'illusione senza amarezza, un gioco eterno degli dèi: il tempo, la storia, e anche il dolore, la povertà di milioni di esseri umani, appaiono come una bolla di sapone che scoppia e si riforma, immutabilmente... La vita là è come... come un valore senza valore, ecco. Mi sentivo leggera, libera dai grovigli, dai tumori della ragione: come se io non vivessi, ma... venissi vissuta.

UOMO - Ah sì? E allora perché è tornata?

La Donna tace.

Che ne pensa lei, Madre, del fascino indiscreto dell'Oriente?

SUORA - Eh, non so dirvi davvero, figli miei... Ai miei tempi, l'India era più lontana della luna: pensate che Firenze, io l'ho vista la prima volta a diciott'anni! So solo che nessuno, neanche Dio stesso che ve l'ha data, può vivere la vita al posto vostro. Quel pezzettino microscopico di Lui che voi siete, dicevo un giorno a una delle mie anime, quel globolino del Suo sangue che dà vita a tutti i mondi, quello è il Suo cuore minimo che solo tu puoi far battere, e che non si perde mai, neanche se pecca, se monta in superbia e si crede più vero del suo principio, che non si stanca di sostenerlo, di salvarlo, anche se segue false immagini di bene, scampoli di verità cuciti dentro i suoi dubbi...

DONNA - Ah, quanto a dubbi, Madre, mi sembra che lei ne abbia avuto più d'uno! In quel convento di clausura, se non altro...

SUORA - Oh, ma anche dopo, cara, tante volte! Ero piena di incertezze, le gettavo tutte ai piedi del Santissimo, ma non era un bel tappeto... Più la mia casuccia si rafforzava e si allargava, con l'aiuto di Dio, e più spesso avevo crisi di aridità, mancamenti spirituali, e sempre quell'assillo, se unirci o no a un altro Istituto: le Figlie del Sacro Cuore, le Zitine, le Camilline... Diffidavo di me stessa, e una fu-

sione mi avrebbe liberato da tanti pensieri! Tutti sembravano indicarmi quella via: il Vescovo, i confessori, Suor Elena Guerra, che era la mia buona consigliera... eppure no, sentivo, come le mie compagne, che bisognava fare le Costituzioni del nostro Ordine, e chiedere la vestizione.

UOMO - E la chiese?

SUORA - Oh, sì. E il Vescovo la concesse. Era tutto pronto, e noi tanto felici. Ma, all'ultimo...

Si abbuia la scena, mentre si apre e si illumina di nuovo l'edicola. Scena di vestizione. Canti religiosi. Su Marianna, devotamente inginocchiata al centro del gruppo di cinque compagne, lentamente scende dall'alto l'abito monacale, che si arresta improvvisamente, così come i canti, all'entrata del Priore.

PRIORE - (Agitato e perentorio) Ferme! La vestizione è sospesa!

MARIANNA - Ma come?

1ª Compagna - Non è possibile!

2ª Compagna - Sospesa? Gesù mio!

3ª Compagna - E perché?

4ª Compagna - Proprio ora!

5ª Compagna - Che scandalo, Signore!

MARIANNA - Oh, Don Borchì! Ma il Vescovo l'anno scorso ha riconosciuto ufficialmente la nostra Congregazione!

PRIORE - Proprio tu, Marianna, sei sorpresa di questa decisione? Tu che hai tante volte espresso ansie e timori sulle tue capacità di guida autonoma; tu che, mentre redigevi le tue Costituzioni, hai continuato ad adoperarti per una fusione, prima attraverso Suor Elena Guerra, poi attraverso Madre Teresa di Campi?

MARIANNA - Allora è stata la Bettina... cioè, Madre Teresa...

PRIORE - La Madre ha manifestato al Vescovo la sua disponibilità a ricevervi al convento di Campi, per un periodo di ritiro spirituale che auspica propiziatorio e preparatorio alla fusione col suo ordine: Monsignor Mazzanti ha confermato e approvato questo partito come il migliore per voi. Non vorrete negare piena ed amorevole obbedienza al suo decreto.

MARIANNA - (Con umiltà venata di rinascimento) No, certo, Don Borchì... se questa è la sua volontà e quella di Dio, disfarò la mia opera, la deporò nelle mani della Bettina (Pausa) Sorelle mie, andremo a Campi; preparatevi.

Le cinque compagne mormorano fra loro, con gesti di velato disappunto

Non mormorate fra voi, non giudicate. Sarà bene, se così dev'essere.

BUIO

ATTO SECONDO

Marianna, sola, in una cella del convento di Campi. Entra la Bettina.

LA BETTINA - Spero, Marianna, che questa cella separata ti abbia aiutata in questi giorni a ben meditare, a farti certa della volontà divina a tuo riguardo. Tuttavia, non mi sembri affatto rinfrancata... Prega, prega ancora, e meglio, per avere la chiarezza interiore. Questa è l'ultima notte, la notte della tua necessaria decisione.

MARIANNA - Oh, Madre, ne ho tanto bisogno, di chiarezza... Lei lo sa, lei che nove anni fa, dalle Benedettine, mi liberò dal vicolo cieco dove non distinguevo più la voce di Dio da quella del mio desiderio... Prego per me, questa notte, con tutte le figlie di questo fortunato Carmelo.

La Bettina, rivoltolte uno sguardo indagatore, annuisce ed esce. Marianna cade in ginocchio ai piedi del Crocifisso, poi si rialza; appare turbata e agitata.

Sacratissimo Cuore di Gesù, Spirito Santo Consolatore, illuminami, non lasciarmi sola a questa prova, senza il tuo divino conforto! Che devo fare?

VOCE DI SUOR ELENA GUERRA - La tua croce è dover andare avanti, senza sapere dove ti dovrai fermare...

VOCE DEL CONFESSORE - Bando agli indugi,

figliola; risolviti, risolviti una buona volta, abbraccia una Regola...

VOCE DELLA BETTINA - Prega, prega ancora e meglio, per avere la chiarezza interiore... Questa volta non puoi e non devi fallire. Ricorda le parole del tuo Vescovo...

VOCE DEL VESCOVO - Marianna, voi stessa avete desiderato la decisione che ho preso a vostro riguardo. Non potete più oltre volere e disvolere.

VOCE DI SUOR ELENA GUERRA - Ricorda: chi davvero vuol darsi a Dio, non si ammalia per le contraddizioni...

MARIANNA - No, non si ammalia, eppure io sono malata, malata ancora e sempre di contraddizioni! Allora, Signore, vuol dire che non voglio darsi a Te totalmente, santamente, come Tu mi chiedi? vuol dire che sono ancora piena di superbia, piena di me stessa: una religiosa di cenci, e non di cuore... Sono quello che dicono certi al Poggio, una pazza, e nemmeno santamente pazza: pazza e basta... Forse, Signore, voglio raccogliere i Tuoi frutti con un sacco sfondato, ospitare il Tuo volto divino in una fogna!... E la Maria, la Redenta, la Diomira e la Luisa, che credono in me, che aspettano da me la decisione della loro vita! Qui sono serene, appagate... anche la mia Doralice, la mia

buona maestra, lei che non voleva partire, e ha lasciato al Poggio il bucato da riporre, tanto era sicura di tornare... ma ora sta bene qui, lo vedo, lo sento... (*Tende l'orecchio*) E lei! Lei che parla là con la Bettina, qui accanto! Oh Signore, cosa si dicono?

VOCE DELLA BETTINA - Maestra, ma che vuol fare con la Marianna? Resti con me! Qui le sue doti di intelligenza e di cultura saranno meglio valorizzate, non crede?

VOCE DELLA BIZZAGUTI - È vero, Madre, ha ragione! Come ho fatto a non capirlo prima? Resto qui con Lei.

VOCE DELLE ALTRE QUATTRO COMPAGNE - Anch'io resto, Madre.

- Anch'io.

- Anch'io.

- Anch'io.

Le voci svaniscono.

MARIANNA - Oh, Signore, Signore! Perché mi hai abbandonato?

Buio. Si illumina di nuovo la panchina.

DONNA - Oh, povera Madre... si è sentita tradita, anche Lei, come me... come lui. (*Accenna all'Uomo*)

UOMO - E così tornò sola al suo Poggio?

SUORA - (*Sorridendo*) Oh, no! Era stata... come si dice? un'allucinazione, dovuta alla mia poca fede. Le mie compagne mi si strinsero intorno, quando mi si rifece luce dentro, e seppi una volta per tutte che la mia vita era al Poggio. Partirono tutte con me, e tre anni dopo ci vestimmo del nostro abito.

DONNA - Già, ma se lei quella notte avesse deciso di restare... Non lo neghi, la sua strada è stata piena di solitudine; magari onorata, confortata, ma sempre solitudine. Non sarebbe per me: di solitudine ce n'è abbastanza, nella vita normale.

SUORA - Ma la mia vita è stata normalissima, cara! Solitudine? No, sola non sono stata mai, nemmeno in fondo a quel pozzo di sconforto... Ecco, il vuoto non esiste nel mondo, non è vero? Tutto è qualcosa. Così, neanche la solitudine esiste. E il buio è necessario perché le stelle brillino di luce perfetta: tante volte l'ho pensato la notte, in Cappella, quando guardavo il lumino sull'altare... o quando il cuore mi faceva le bizzze, sempre più spesso negli ultimi tempi, che mi vedevo quasi scomparsa dalla faccia della terra, e avevo tutti quei conventi sulle spalle... e certe suore, a volte, vi dico la verità, le avrei barattate volentieri... Eppure, il lavoro della Grazia non si fermava un minuto, non diceva mai *basta*: come potevo dirlo io?

L'Uomo si alza e comincia a girare nervosamente intorno alla panchina.

DONNA - Insomma, lei ci propaganda nientemeno che la santità. Oh, capisco, è come il prodotto finale della sua sacra ditta. Ma per me, per noi, che senso può avere? Noi siamo di un'altra ditta, più improvvisata, meno organizzata per scalare la salvezza eterna.

UOMO - Già: non è forse il vostro scopo dichiarato, quello di possedere Dio e distribuirlo agli altri a piccole dosi, per salvarvi l'anima?

SUORA - Il nostro scopo è quello di chi ama: amare, rendere l'amore casa, pane, letto... Abbiamo ricevuto tanto, che non si può lavorare per restituire qualcosa: e questo lavoro è naturale, come rendere ai nostri bambini le cure che ci hanno fatto i genitori.

UOMO - (*Cupo*) Le carezze... o le botte.

DONNA - Zitto un momento, lei... (*Alla Suora*) Ma allora, Madre, se ho capito bene, per lei la santità è qualcosa di naturale, come vestirsi per uscire.

SUORA - Eh, sì! Ma il difficile è farsi il vestito giusto, che vada bene per spazzare e per andare al Palazzo Reale... Sai, quand'ero alla nostra Casa di Orio Litta, in Lombardia, prima della guerra, con tutta quella torre di Babele della lingua diversa, i bambini che quando si aprì la scuola piangevano come viti tagliate, e anche i vestiti, le usanze, perfino il cielo erano diversi dai nostri: mi pareva, pensa, che anche i galletti la mattina dovessero cantare diversamente... e quelle campane moderne, elettriche, che suonavano a tutte l'ore, ma in un modo, che pareva avessero il mal di denti, tutte diverse dalla nostra campanina senza meccanismo... ecco, là a Orio però ci avevano provvisto di tutto e ci facevano tanta festa, ci chiamavano «le San-

tine», figuratevi; e io dicevo alle mie suore: ricordiamoci che siamo le ultime; ma se non saremo sane, meritiamo di essere fucilate!

DONNA - (*Ride*) Addirittura! Al mondo ci resterebbero in pochi, sa?

UOMO - (*Serio*) Ma lei adotta per tutti questo metro assoluto?

SUORA - Assoluto? Ma no, figlio... Per ognuno la santità ha la sua misura, è come... la perfezione della sua natura, che non è mai inferiore a quella delle altre, solo diversa. Ecco, per esempio il nostro barrocciaio...

DONNA - (*Divertita*) Un'altra delle sue, Madre? Che barrocciaio?

SUORA - Quello che ci portava le provviste al convento, e siccome la strada era in salita, il cavallo non ce la faceva, e tutte le volte lui si infuriava e bestemmiava, Gesù mio! come un turco!

UOMO - E lei? Chiudeva le finestre?

SUORA - Macché... come si poteva? Scendevo giù e lo aiutavo a spingere il barroccio, finché si calmava. Ecco, per Gosto la santità era capire di non bestemmiare, mettersi nelle orecchie delle suore e nei panni... cioè nelle zampe del suo cavallo.

UOMO - (*Con passione*) Allora si metta anche nei miei panni, Madre. Se lei è qui, ora, in questo parco, a parlare con me... con noi, voglio dire... significa che deve salvarmi, deve salvarci... Sì, lo so, l'ha detto prima, che non può farlo. Ma io non sapevo perché ero qui, ha detto anche questo, si ricorda? Ora invece lo so. (*Pausa*) Verrò tutti i giorni da lei, al suo convento: mi dica dov'è... Non è qui vicino a Roma, vero?

SUORA - (*Sorridendo*) È lontano, ma è anche vicino...

UOMO - Non sia elusiva, mi risponda, mi permetta di venire, Madre! Madre... sì, lei saprà essere mia madre. Vi darò aiuti per i poveri, col poco che mi resta, curerò i drogati, se ne avete... se lei mi starà accanto.

DONNA - (*Con slancio, quasi con sfida*) Verrò anch'io, Madre, ho deciso, sa? Non penserò più alla mia storia con quell'uomo... Già mi sembra di non pensarci più, guardi!... E mia figlia se vorrà potrà venire con me, col suo bambino.

SUORA - Sono felice della vostra decisione, cari; proprio tanto felice. Ma ora non mi trovereste.

UOMO - (*Deluso*) Come?!

DONNA - (*Toccandogli il braccio*) Aspetta, calmati. Che vuol dire, Madre?

SUORA - No, ora non mi trovereste là... Sono sempre andata io da chi aveva bisogno; soprattutto se non lo sapeva. Come Canapino...

Buio. Si riapre l'edicola; in primo piano un letto con un moribondo, che si lamenta debolmente. Accanto al capezzale, una bandiera rossa; nel fondo, una finestra, a cui sono affacciati i due compagni del moribondo, che apostrofano qualcuno dabasso, nella strada.

1° COMPAGNO - Eccola puntuale, come gli avvoletti! Non crederai di salire anche qui, eh?

2° COMPAGNO - Non ne lasci in pace uno, non ne lasci di moribondi! Te e quella croce, le conosciamo, le tue trappole! Ma qui da Canapino ci siamo noi, è inutile che cerchi di salire! Come? (*Porge l'orecchio a una frase che non si ode*) Figuriamoci! Si sa noi, di cos'ha bisogno un compagno quando muore!

1° COMPAGNO - Che stai a discuterci, Tonio, con quella?! Così si fa: tieni! (*Sputa dabbasso, con violenza*)

2° COMPAGNO - Bravo! Ci voleva, a quella corvaccia del malaugurio! Ora non s'azzarderà a tornare!

Soddisfatti, si ritirano dalla finestra e si siedono accanto al letto. Entra calma la Suora, e pulendosi lo sputo sulla testa si avvicina al letto. I due le si parano davanti.

SUORA - (*Pacata ma decisa*) Lasciatemi passare. Deve dirmelo Canapino di andarmene, non voi. *I due si guardano, interdetti, poi si scostano e si ritirano sul fondo. Il moribondo apre gli occhi.*

IL MORIBONDO - Chi è?... Una suora? Via, non voglio suore e preti, via... lasciatemi morire... in pace.

SUORA - Sono io, Canapino, sono Marianna, non mi riconosci? Sono venuta a portartela, la pace che rischi di perdere per sempre, insieme all'anima tua. *Estrae un crocifisso dalla veste e lo mostra al mo-*

ribondo.

Nostro Signore vuole che tu ti riconcili con Lui. IL MORIBONDO - No, no... Non ho signori io, non ho padroni... Via, via!

SUORA - Ti ha aspettato tanto, ti ha lasciato libero di rinnegarLo senza conoscerlo, fino a ora...

Lui che è amore perfetto, non ti rinnega, ti apre le braccia, perché tu gli apra il tuo cuore, vedi?

IL MORIBONDO - (*Accennando*) La bandiera... i compagni hanno preparato la bandiera per il mio funerale...

SUORA - La tua bandiera può forse rimetterti i peccati, Canapino? Di qualunque colore siano, le bandiere sono pezzi di stoffa, non possono salvarci l'anima. Può farlo solo il Signore, che l'ha creata.

IL MORIBONDO - No, no... non posso... sarebbe un tradimento...

SUORA - Il vero tradimento sarebbe che tu ti perdessi, che tu scambiassi per sempre quello che è di Cesare con quello che è di Dio! Lui che ha fatto cielo e terra, non vedi che ti supplica di tendergli le braccia perché possa scendere dalla Croce, di baciarlo perché tu gli renda la vita! Lo chiede a te, ora, a nessun altro!

IL MORIBONDO - A me?!... ma allora... se fosse come dici... Lui potrebbe... guarirmi...

SUORA - (*Con slancio*) Se credi in Lui, Canapino, sì, anche questo farà. Bacia il Crocifisso, e a mezzanotte sarai guarito! (*A parte, guardando in alto*)

Signore, perdonami, mi è scappata: ma ora che ho promesso, Ti prego, non farmi fare brutta figura! *Si abbuia l'edicola e si illumina di nuovo la panchina.*

UOMO E DONNA - (*Insieme*) E guari?

Si guardano e sorridono per la coincidenza.

SUORA - Oh, ma sì che guari, Canapino. Non ci ha detto, il Signore: «Chiedete e vi sarà dato»? Guari — e non fu il solo...

Si abbuia la panchina e si illumina l'edicola. Al centro, in piedi accanto al letto di prima, la Miracolata, una donna di mezza età, vestita di bianco. LA MIRACOLATA - Ah no, non fu il solo davvero, io posso testimoniare; io meglio di tutti, perché... oh, ma non mi sono presentata; che volete, ormai credo che mi conoscano tutti, il mio caso è stato tanto sui giornali, alla radio; ne hanno parlato medici famosi... Sì, sono Alice Poli; la Miracolata, mi chiamano... Ma come me dovrebbero chiamare tanti: suore, preti, laici, adulti e bambini: tutti guariti da lei, per sua intercessione; ma il mio caso è il più lampante, dicono, il più luminoso. Soffrivo da tanti anni di una malattia intestinale grave, che peggiorava sempre, non sentiva cure: facevo la spola fra casa e ospedale, con un patema, vi potete immaginare: avevo marito e quattro figli... Ero devota alla Madre, e le sue suore pregavano per me: ma ormai, lo sapevo che non c'era più niente da fare, me l'avevano detto chiaro. Allora io cominciai a pregarla con tanta passione, la Marianna! E lei mi apparve in sogno la prima volta, nella mia stanza, e mi disse... ecco, mi disse che la mia grazia era difficile da ottenere, ma che lei sarebbe tornata, e che non dicessi nulla a nessuno. Io non dissi nulla, ma, signori miei, peggioravo sempre, credete... Mi riportarono in ospedale il sedici novembre, e sapevo che non avrei finito il mese, perché il dottor Nieri aveva detto alle suore: «Cosa l'avete riportata a fare?» — proprio così. Non potevo mangiare, non potevo dormire, nulla! Finalmente, la notte del diciannove mi assopii un po', e allora...

Entra nel letto e vi resta immobile. Dal fondo, leggera, viene avanti la Suora e le si accosta; ha in una mano una piccola bacinella, nell'altra un libro.

SUORA - (*Posando una mano sulla fronte della malata*) Eccomi, Alice. Sei contenta che sono ritornata?

Prende dalla bacinella un batuffolo di cotone, alza le coperte, scopre il ventre della Poli e le fa col cotone due segni di Croce, uno a destra e uno a sinistra; poi, mostrandole il batuffolo.

SUORA - Te lo lascio sul comodino, perché tuo marito, i tuoi figlioli e tutti quanti vedano e credano. (*Aprè il libro*) Leggi qui: vedi a sinistra? (*La Poli alza con sforzo la testa*): «Alice morta»; e a destra: «Alice guarita». Ecco! (*Chiude il libro*) Sei contenta?

(Benedice la malata e retrocede lentamente fino a



scomparire.

LA MIRACOLATA - (Alzandosi dal letto e correndo qua e là)

Sono guarita! Suore! La Madre mi ha guarita! Oh Sacro Cuore benedetto!

Accorrono le suore, che nel vederla correre si immobilizzano dallo stupore, con le braccia alzate; la Poli prende il batuffolo di cotone dal comodino, lo mostra alle suore e al medico accorso, correndo dalle une all'altro.

LA MIRACOLATA - Guardate! Guardate! Con questo!

BUIO

DONNA - (Pensierosa) Incredibile davvero, prodigioso... Però... scusi, Madre, ma lei, quando è nata?

UOMO - Già, ci ha raccontato tante cose ma, ripensandoci, c'è qualcosa che non torna, che non collima col nostro tempo...

SUORA - Oh, non ve l'ho detto? Sono nata nel '63.

DONNA - (Trasecolata) Cosa?

UOMO - (c.s.) Lei avrebbe... ventisei anni?

SUORA - Ma no, cari... sono del 1863.

L'Uomo e la Donna ridono insieme.

DONNA - (Sempre ridendo) Allora ne ha centoventisei! Però, come li porta bene!

UOMO - (c.s.) Non le si danno proprio, eh! Ma guarda, da secoli la fantascienza sogna la macchina del tempo, gli scienziati ora indagano i buchi neri infinitesimali della materia, per cercare di insinuarsi fra il prima e il poi di un attimo... e lei, senza studi né niente, tac, quella macchina l'ha già inventata!

DONNA - (Tra il serio e il faceto) Magari fra una preghiera e l'altra, lì al Poggio, nel suo angoletto morto della storia... E qual è, qual è la sua formula segreta? Noi non la tradiremo, sa.

SUORA - (Alzandosi) Non c'è nessun segreto, figli. Io sono sempre con voi; e il tempo... il tempo non conta.

Arriva, da sinistra, il Barista, tipo estroverso ed eccentrico. Si dispone ad aprire l'edicola-bar; poi, scorgendo la panchina, si ferma e va verso i tre. BARISTA - Ma come?! Me l'hanno spostata un'altra volta! Tutti i santi giorni! Uffa, comincia a stancarmi questa storia!

(All'Uomo e alla Donna) Oh, s'intende, non dico per voi, si vede che non c'entrate: siete una coppia perbene, voi, tranquilla, affiatata...

L'Uomo e la Donna si guardano, un po' imbarazzati e un po' divertiti: la Suora sorride e lentamente si allontana.

BARISTA - Ma quei mezzi teppisti... e non solo loro, eh! C'è sempre un caos in questo parco, un disordine... Gente che mi chiede questo e quello, le cose più strane, a volte! Gente piena di problemi, che va, che viene, e butta carte, e cicche. E siringhe, perfino vestiti! Ma non nel cestino, eh no, tutt'intorno! Apposta, vi dico. Oggi, poi, che Gigi ha scioperato, non so proprio come farò: prevedo una marea di clienti, col Vaticano proprio qui dietro, e con questa beatificazione... Che avete da guardarvi? Come, non sapete nulla? Possibile?

(Suono di campane) Ma non le sentite le campane? (Scandisce). Oggi, c'è la beatificazione di Madre Margherita, la fondatrice delle Minime del Sacro Cuore. (Guarda l'orologio) Oh, ma è l'ora: devo sbrigarmi, sta per cominciare! Siete fortunati: dopo San Pietro, il posto migliore per seguire la cerimonia è proprio questo. Sedetevi, sedetevi pure. Ci vorrebbero più spesso, queste cerimonie solenni: cos'è una società senza riti, vi domando? Tutto dissacrato: ma la gente ha bisogno di bellezza, è come la base del cocktail della vita, e ha bisogno di chi glielo porga, non solo in grande, ma anche a dosi minime con servizi piccoli, però ordinati, attrezzati... come il mio, in fondo... Perché è difficile, questo mestiere, sapete...

Mentre si affaccenda, le sue parole sfumano; sullo schermo compare uno Speaker.

SPEAKER - In diretta dalla Basilica di San Pietro, trasmettiamo la cerimonia di beatificazione

della Reverenda Madre Margherita Caiani, celebrata da Sua Santità Giovanni Paolo Secondo. Musica sacra corale. Compare sullo schermo la foto della Suora. L'Uomo e la Donna, che si erano seduti, riconoscendola si guardano con meraviglia e balzano in piedi.

DONNA - Guarda! Ma... non è possibile! È lei! UOMO - La Madre! (Si guarda intorno) Ma dov'è? Era qui un minuto fa! (Al Barista) Dica, scusi, ha visto dov'è andata la Suora?

BARISTA - Quale suora, signore?

DONNA - Ma come?! Quella che era qui con noi!

BARISTA - Con voi? Io non ho visto nessuna suora.

Si mette a guardare lo schermo: l'Uomo e la Donna si guardano con espressione d'intesa, prendono i loro bagagli, vanno verso il proscenico e si fermano l'uno di fronte all'altra.

UOMO - Io mi chiamo Lorenzo.

DONNA - Io mi chiamo Lucia.

L'Uomo le porge il braccio ed escono insieme. Sullo schermo prosegue la cerimonia di beatificazione.

SIPARIO

A pag. 92, un'opera di Osvaldo Peruzzi, 1938. A pag. 94, foto ricordo di una scolaresca del 1901: Margherita Caiani è la prima a sinistra. A pag. 96, Poggio a Caiano agli inizi del secolo. A pag. 99, da sinistra a destra: la casa natale e la parrocchiale di Poggio a Caiano. In questa pagina, «Le trecciaiole».

BANCA, GARANZIA DI CRESCITA



BANCARIA

Rivista dell'Associazione
Bancaria Italiana

DOVE TROVERETE LA RIVISTA

HYSTRIO è in vendita nelle principali edicole e nelle seguenti librerie:

Torino:

Agorà - via Pastrengo 7 (tel. 011-505723)
Book store - via S. Ottavio 10 (tel. 011-871076)
Campus libri - p.zza Carlo Felice 54 (tel. 011-530236)
Celib - via S. Ottavio 20 (tel. 011-835114)
Comunardi - via Bogino 2 (tel. 011-83975647)
Dante Alighieri dei Fogola - p.zza Carlo Felice 19
Feltrinelli - p.zza Castello 9 (tel. 011-541620)
Oolp - via Principe Amedeo 29 (tel. 011-8122782)

Milano:

Edicola Algani - Galleria Vittorio Emanuele II 11 (tel. 02-861438)
Al Castello - via S. Giovanni sul Muro 9 (tel. 02-800052)
Calusca - via S. Croce 21 (tel. 02-5452779)
Centofiori - p.zza Dateo 5 (tel. 02-7381670)
Clued - via Celoria 20 (tel. 02-230529)
Clup - p.zza Leonardo Da Vinci 32 (tel. 02-230545)
Cuem - via Festa del Perdono 3 (tel. 02-8058804)
Dello Spettacolo - via Terraggio 11 (tel. 02-800752)
Feltrinelli Europa - via S. Tecla 5 (tel. 02-8059315)
Feltrinelli Manzoni - via Manzoni 12 (tel. 02-700386)
Garzanti - Galleria Vittorio Emanuele II 66/68 (tel. 02-871662)
Incontro - Corso Garibaldi 44 (tel. 02-8057552)
Milano libri - via Verdi 2 (tel. 02-875871)
Marco - Galleria Passarella 2 (tel. 02-795866)
Rinascita - via Volturmo 35 (tel. 02-608815)
Sapere - p.zza Vetra 21 (tel. 02-8321269)
Unicoopi - via Rosalba Carriera 11 (tel. 02-421222)

Gallarate:

Carù - p.zza Garibaldi 6/A (tel. 0331-792508)

Como:

Associazione Centofiori - p.zza Roma 50 (tel. 031-260168)

Trento:

Disertori - via S. Vigilio 23 (tel. 0461-986075)

Padova:

Feltrinelli - via S. Francesco 14 (tel. 049-22458)

Verona:

Rinascita - Corte Farina 4 (tel. 045-594611)

Udine:

Tarantola - via Vittorio Veneto 20 (tel. 0432-502459)

Genova:

Feltrinelli - via P. E. Bensa 32/R (tel. 010-207665)

Bologna:

Feltrinelli - p.zza Ravennana 1 (tel. 051-266891)

Modena:

Rinascita - via C. Battisti 17 (tel. 059-218188)

Ravenna:

Rinascita - via 13 Giugno 14 (tel. 0544-34535)

Reggio Emilia:

Rinascita - via F. Crispi 3 (tel. 0522-40941)

Vecchia Reggio - via E. S. Stefano 2/F (tel. 0522-485124)

Parma:

Feltrinelli - via della Repubblica 2 (tel. 0521-37492)

Firenze:

Condotta - via Condotta (tel. 055-213421)

Feltrinelli - via Cavour 12 (tel. 055-292196)

Lef - via Ricasoli 105 (tel. 055-216533)

Marzocco - via Martelli 24/R (tel. 055-282873)

Porcellino - L. Mercato Nuovo 6 (tel. 055-212535)

Rinascita - via Alamanni 39 (tel. 055-213553)

Seeber - via Tornabuoni (tel. 055-215697)

Cecina:

Rinascita - via Don Minzoni 15 (tel. 0586-684846)

Livorno:

Belforte - via Grande 91 (tel. 0586-887379)

Fiorenza - via della Madonna 35 (tel. 0586-880098)

Massa:

Mondoperaio - p.zza Garibaldi 15 (tel. 0585-488409)

Pescia:

Franchini - B. Vittoria 18

Piombino:

Bancarella - via Tellini 19 (tel. 0565-31384)

Pisa:

Feltrinelli - corso Italia 117 (tel. 050-24118)

Ferlenghi - p.zza S. Frediano 10 (tel. 050-25364)

Vallerini - L. Pacinotti 10 (tel. 050-24518)

Sienna:

Feltrinelli - via Bianchi di Sopra 64/66 (tel. 0577-44009)

Roma:

Adria - via S. Caterina da Siena 61 (tel. 06-6789493)

Comed - via Tomacelli 142 (tel. 06-6786424)

Eritrea - viale Eritrea 72 (tel. 06-8392480)

Feltrinelli - via del Babuino 39/40 (tel. 06-6797058)

Feltrinelli - via V. E. Orlando 84/86 (tel. 06-484430)

Il Leuto - via Monte Brianza 86 (tel. 06-6569269)

Librars - via Zanardelli 3/4 (tel. 06-6875931)

Micene - via Europa (tel. 06-5926642)

Modernissima messaggerie - via della Mercede 43/45 (tel. 06-6794930)

Monte analogo - vicolo del Cinque 15 (tel. 06-5803630)

Paesi nuovi - via Guglia 60 (tel. 06-6781103)

Rinascita - via Botteghe Oscure 1/2 (tel. 06-6797460)

Uscita - via Banchi Vecchi 45 (tel. 06-6542277)

Perugia:

Altra - via Rocchi 3 (tel. 075-66104)

Terni:

Lobina - via Pacinotti 3 (tel. 0744-415180)

Napoli:

De Perro - via dei Mille 17 (tel. 081-418687)

Feltrinelli - via S. Tommaso d'Aquino 70/76 (tel. 081-5521436)

Guida - via Merliani 118 (tel. 081-245527)

Guida - via Port'Alba 20 (tel. 081-446377)

Loffredo - via Kerbaker (tel. 081-80129)

Lexikon - via Lioy 11 (tel. 081-5514775)

Marotta - via dei Mille

Sapere - via S. Chiara 16 (tel. 081-201967)

Bari:

Feltrinelli - via Dante 91/95 (tel. 080-219677)

Palermo:

Feltrinelli - via Maqueda 459 (tel. 091-587785)

SULLA VOSTRA AGENDA 1990: RINNOVARE L'ABBONAMENTO

HYSTRIO - cedola di abbonamento

Sottoscrivo un abbonamento alla rivista HYSTRIO versando la quota di L. 40.000 (estero 50.000) sul c.c.p. 17581356 intestato a Piovan Editore, via Montegrotto, 41 - 35031 Abano Terme (PD).

Nome Cognome

Via Città Cap

Sottoscrivo, oltre al mio, un abbonamento dono da inviare a:

Nome Cognome

Via Città Cap

Ho versato la quota di L. 40.000 (estero 50.000) sul c.c.p. 17581356 intestato a Piovan Editore, via Montegrotto, 41 - 35031 Abano Terme (PD)

Nome Cognome

Via Città Cap

TEATROEUROPA
Piccolo Teatro di Milano

Il Piccolo Teatro è cultura.

 **EniChem**
sponsor istituzionale

CHI AMA IL TEATRO SI ABBONA A QUESTA RIVISTA

Cedola di commissione libraria

AFFRANCARE
L. 350

Direzione Amministrativa
HYSTRIO

PIOVAN EDITORE
Via Montegrotto, 41
35031 ABANO TERME (PD)

TEATRO STABILE TORINO

STAGIONE IN ABBONAMENTO 1989/90

GLI SPETTACOLI PRODOTTI DAL TEATRO STABILE DI TORINO

AL TEATRO CARIIGNANO
DAL 4 AL 14 GENNAIO E DAL 6 AL 18 MARZO 1990

STRANO INTERLUDIO

di Eugene O'Neill
regia di Luca Ronconi
con (in ordine alfabetico): Paola Bacci,
Riccardo Bini, Massimo De Francovich,
Maurizio Gueli, Massimo Popolizio,
Galatea Ranzi, Alvia Reale, Edoardo Scatà
Teatro Stabile Torino

AL TEATRO CARIIGNANO
DAL 30 GENNAIO AL 18 FEBBRAIO 1990

Umberto Orsini, Franco Branciaroli in

BESUCHER

(Visitatore Spettatori)
di Botho Strauss
regia di Luca Ronconi
con (in ordine alfabetico): Antonello Fassari,
Antonio Iuorio, Lidia Koslovich,
Lorenzo Milanesio, Renata Palmiello,
Valentina Sperli, Gabriella Zamparini
**Teatro Stabile Torino in coproduzione
con la Compagnia del Teatro Eliseo**

AL TEATRO CARIIGNANO
DAL 22 MAGGIO AL 10 GIUGNO 1990

L'UOMO DIFFICILE

di Hugo Von Hofmannsthal
regia di Luca Ronconi
con (in ordine alfabetico): Mauro Avogadro,
Riccardo Bini, Massimo De Francovich,
Marisa Fabbri, Annamaria Guarnieri,
Franco Mezzera, Umberto Orsini,
Massimo Popolizio, Galatea Ranzi,
Luciano Virgilio
Teatro Stabile Torino

GLI SPETTACOLI OSPITI (in ordine di programmazione)

AL TEATRO ALFIERI DALL'8 AL 19 NOVEMBRE 1989

Mariangela Melato in

ANNA DEI MIRACOLI

di William Gibson
regia di Giancarlo Sepe
La Comunità Teatrale Italiana

AL TEATRO ALFIERI DAL 12 AL 23 DICEMBRE 1989

RICCARDO III

di William Shakespeare
regia di Gabriele Lavia
con Gabriele Lavia, Monica Guerritore,
e (in ordine alfabetico): Dorotea Aslanidis,
Gianni De Lellis, Sergio Reggi,
Barbara Valmorin
**Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia
in collaborazione con Taormina Arte**

AL TEATRO JUVARRA
DAL 22 DICEMBRE 1989 AL 2 GENNAIO 1990

Franco Branciaroli, Giovanni Testori in

IN EXITU

di Giovanni Testori
regia di Giovanni Testori
**Il Teatro de Gli Incamminati
in collaborazione
con il Comune di Milano**

AL TEATRO ALFIERI
DAL 16 AL 28 GENNAIO 1990

Valeria Moriconi in

MADAME SANS-GÊNE

di Victorien Sardou
regia di Lorenzo Salvetti
**Teatro e Società
organizzata da Pietro Mezzasoma**

AL TEATRO CARIIGNANO
DAL 16 AL 21 GENNAIO 1990

IL BERRETTO A SONAGLI

di Luigi Pirandello
regia di Massimo Castri
con Tino Schirinzi, Ottavia Piccolo
ATER/Emilia Romagna Teatro

AL TEATRO CARIIGNANO
DAL 20 FEBBRAIO AL 4 MARZO 1990

Aroldo Tieri, Giuliana Lojodice
Luigi Diberti, Franca Tamantini in

MARIONETTE,

CHE PASSIONE!
di Pier Maria Rosso di San Secondo
regia di Giancarlo Sepe
La Comunità Teatrale Italiana

AL TEATRO ALFIERI
DAL 20 FEBBRAIO AL 4 MARZO 1990
Ugo Tognazzi, Arturo Brachetti in

M. BUTTERFLY

di David Henry Hwang
regia di John Dexter
**Plexus T -
organizzata da Lucio Ardenzi**

AL TEATRO ALFIERI DAL 13 AL 25 MARZO 1990

NAPOLI MILIONARIA!

di Eduardo De Filippo
regia di Luca De Filippo
con Isa Danieli
Produzione L 36 s.r.l.

AL TEATRO ALFIERI
DAL 18 AL 29 APRILE 1990

TITO ANDRONICO

di William Shakespeare
regia di Peter Stein
con Eros Pagni, Raf Vallone,
Maddalena Crippa, Paolo Graziosi
Teatro di Genova

AL TEATRO CARIIGNANO
DAL 24 AL 29 APRILE 1990

LA SORPRESA DELL'AMORE

di Pierre de Marivaux
regia di Sandro Sequi
con Ottavia Piccolo, Remo Girone,
Michela Martini, Lombardo Fornara,
Piergiorgio Fasolo, Stefania Felicioli
VENETOteatro

AL TEATRO CARIIGNANO DAL 2 AL 6 MAGGIO 1990

I PARAVENTI

di Jean Genêt
regia di Cherif
con Alida Valli, Giustino Durano,
Antonio Piovaneli, Umberto Raho
**Cooperativa Nuova Scena -
Teatro Testoni/Inter Action**

AL TEATRO ALFIERI
DAL 2 AL 13 MAGGIO 1990

Rossella Falk in

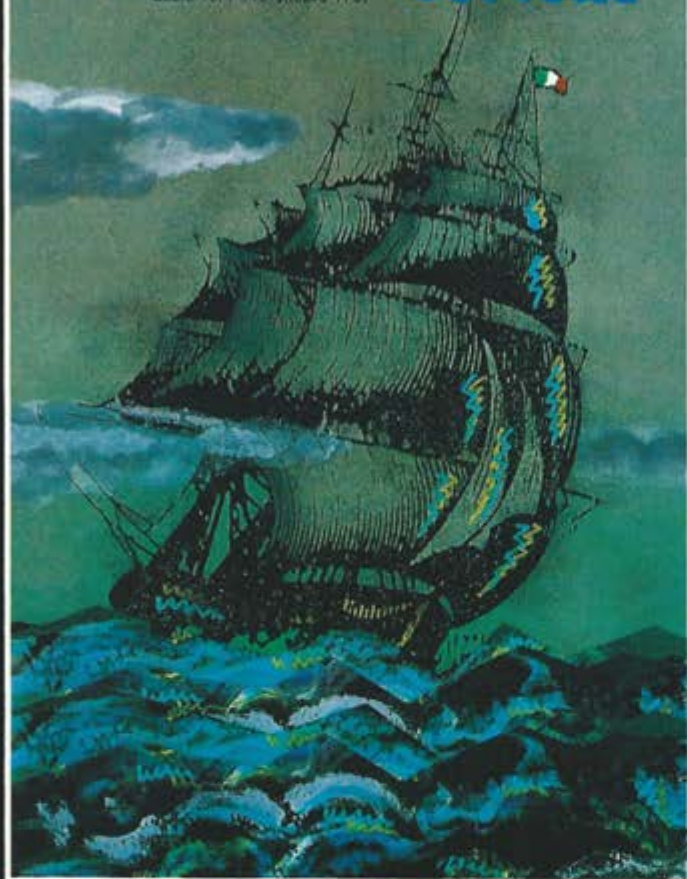
AMANDA AMARANDA

di Peter Shaffer
regia di Antonio Calenda
con Margherita Guzzinati
e la partecipazione
di Alessandro Sperli
Compagnia del Teatro Eliseo

L'avventura

DEL
LA NOVITÀ ITALIANA:
TESTO, MESSINSCENA,
DISTRIBUZIONE
COPIONE

Convegno di Studi
Teatro Cortesi
Sirolo 13/14/15 ottobre 1989



ISTITUTO DEL DRAMMA ITALIANO

*L'IDI
per la
promozione
della
drammaturgia
italiana*

L'ORGANIGRAMMA DELL'ISTITUTO

PRESIDENTE

Ghigo de Chiara

REVISORI DEI CONTI

Pasquale Lopez
Modestino Spagnuolo
Mario Pulcinella

**CONSIGLIO
D'AMMINISTRAZIONE**

Egidio Ariosto
Bruno D'Alessandro
Federico Doglio
Mario Moretti
Carlomaria Pensa
Renzo Tian
Carlo Tritto
Roberto Veller

SEGRETARIO GENERALE Maria Bolasco De Luca

IDI - CENTRE TEXTES (Parigi)

65, Rue de la Boétie
75008 Parigi
Tel.: 00331/428.944.85
Fax: 00331/422.594.43 (c/o SIAE)

COMITATO ESECUTIVO

Ghigo de Chiara
Bruno D'Alessandro
Mario Moretti

DIRETTORE Mario Moretti

VIA IN ARCIÓN, 98 - 00187 ROMA - TEL. (06) 6793252-6786794 (Fax)



**teatro popolare
di roma**

produzione spettacoli e servizi teatrali



STAGIONE 1989-90
quindicesima dalla fondazione

QUADERNI DI HYSTRIO

HY Rivista trimestrale di teatro e
spettacolo diretta da Ugo Ronfani

L'ORGANIGRAMMA

**teatro popolare
di roma**



diretto da Piero Nuti

Via Roma Libera, 10 - 00153 ROMA (ITALIA)

Consiglio di amministrazione

Presidente

Vice Presidente

Consigliere

PIERO NUTI

SERGIO BASILE

GIULIO PIZZIRANI

Collegio sindacale

Presidente

Sindaci effettivi

Sindaci supplenti

ADRIANA INNOCENTI

FERNANDO PANNULLO

FRANCESCA TARDELLA

DELIA DI BILIO

MASSIMO PALAZZINI

Direttore artistico

PIERO NUTI

Coordinamento artistico

ADRIANA INNOCENTI

Direttore organizzativo

LUCIO ARGANO

Amministratore di compagnia

Segretaria organizzativa

Segretaria amministrativa

CINTHIA WOJTALIK

VALERIA BUFFONI

MONICA PANGRAZZI

Staff tecnico

Direttore di allestimento

Realizzatore luci

Capomacchinista e costruttore

Prima sarta

FRANCO DI MARINO

CLAUDIO PIRANDELLO

MARIO QUAGLIOZZI

DANIELA FRONZI

Tpr International Services

settore servizi all'estero

Direzione

Responsabile area francese-spagnola

Responsabile area inglese-tedesca

Progetti speciali

LUCIO ARGANO

CRISILDE DOMINICI

SABINA BARZILAI

PAOLA CORTESE

Cooperativa socia A.G.I.S. - UNAT Cooperative - CONFIDI
LEGA NAZIONALE COOPERATIVE MUTUE

IL SOMMARIO



GLI SPETTACOLI REALIZZATI	pag. 2
LA STAGIONE TEATRALE 1989/90	pag. 3
L'ATTIVITÀ ALL'ESTERO	pag. 4
LE TROIANE	pag. 5
LAZZARO	pag. 8
TANGO MISOGINO	pag. 10
ERODIADE	pag. 11
CHI SIAMO colloquio con Piero Nuti	pag. 13
UN'IDEA DI TEATRO colloquio con Adriana Innocenti	pag. 15
IERI E DOMANI	pag. 17
L'ALBO DEL TPR	pag. 19

Questo quaderno è stato realizzato, d'intesa e per conto del Teatro Popolare di Roma, da *Hystrio*, rivista trimestrale di teatro e spettacolo.

Contiene scritti di Corrado Alvaro, Lucio Argano, Marco Bernardi, Emilia Costantini, Alessandro Giupponi, Paolo Lucchesini, Piero Nuti, Memè Perlini, Angelo Maria Ripellino, Maurizio Scaparro, Giovanni Testori.

Giudizi critici di Odoardo Bertani, Paolo Calcagno, Guido Davico Bonino, Roberto De Monticelli, Gastone Geron, Maria Grazia Gregori, Paolo Emilio Poesio, Giorgio Polacco, Giovanni Raboni, Ugo Ronfani.

In copertina Adriana Innocenti e Piero Nuti nell'allestimento delle *Troiane* curato da Alessandro Giupponi per il TPR e presentato al Teatro Olimpico di Vicenza.

Coordinatore della compagnia Saverio Ferragina.

Design Egidio Bonfante.

In questa pagina un disegno di Picasso per il programma dei Balletti Russi, 1924 (da «Picasso-teatro», edizioni Jaca Book).

GLI SPETTACOLI REALIZZATI

stagione 1975/76

RICCARDO II di W. Shakespeare
regia di Maurizio Scaparro
IL FEUDATARIO di C. Goldoni
regia di Maurizio Scaparro
MURALES di G. Gaslini
regia di Giorgio Gaslini

stagione 1976/77

MENECMI di T.M. Plauto
regia di Maurizio Scaparro
LUNGA NOTTE DI MEDEA di C. Alvaro
regia di Maurizio Scaparro
ARLECCHINO VA ALLA GUERRA di T. Conte
regia di Gian Roberto Cavalli
LA POLIZIA e IN ALTO MARE di S. Mrozek
regia di Maurizio Scaparro

stagione 1977/78

CIRANO di E. Rostand
regia di Maurizio Scaparro
GIORNI DI LOTTA CON DI VITTORIO di N. Saponaro
regia di Maurizio Scaparro

stagione 1978/79

GIULIO CESARE di W. Shakespeare
regia di Maurizio Scaparro
ROSA PAZZA E DISPERATA di E. Siciliano
regia di Roberto Guicciardini

stagione 1979/80

ANDRIA di Terenzio/Machiavelli
regia di Marco Bernardi
LA CORTIGIANA di P. Aretino
regia di Marco Bernardi

stagione 1980/81

IL REVISORE di N. Gogol
regia di Maurizio Scaparro

stagione 1981/82

LA VISITA DELLA VECCHIA SIGNORA
di F. Dürrenmatt
regia di Pino Micol

stagione 1982/83

FRAMMENTI TEATRALI DAL DON CHISCIOTTE
di T. Kezic, R. Ascona, M. Scaparro
regia di Maurizio Scaparro

PULCINELLA IN CITTÀ di T. Conte
regia di Fernando Pannullo

stagione 1983/84

CORRUZIONE AL PALAZZO DI GIUSTIZIA di U. Betti
regia di Orazio Costa
CONCERTO IN TEATRO
di autori vari
regia di Piero Maccarinelli

stagione 1984/85

BREAKFAST-CENERI DI ATREO di A. Bendini
regia di Alberto Gagnarli
ARSENICO E VECCHI MERLETTI di J. Kesslerling
regia di Filippo Crivelli
ERODIADE di G. Testori
regia di Giovanni Testori

stagione 1985/86

IL CANDELIERE di A. De Musset
regia di Roberto Guicciardini
IL VERME SOLITARIO di A. Di Bari, S. Basile, F. Bussotti
regia di Andrea Di Bari

stagione 1986/87

LA FIACCOLA SOTTO IL MOGGIO di G. D'Annunzio
regia di Piero Maccarinelli
LE TROIANE di Euripide
regia di Alessandro Giupponi

stagione 1987/88

REMOTI CONTROLLI di S. Basile e F. Bussotti
regia di S. Basile, F. Bussotti, A. Innocenti
ORESTE di V. Alfieri
regia di Giovanni Testori
DIPARTIMENTO D'OLTREMARE di S. Basile e A. Di Bari
regia di Andrea Di Bari

stagione 1988/89

LAZZARO di L. Pirandello
regia di Memè Perlini
MILLE E UNA NOTTE di R. Porta
regia di Rinaldo Porta
IL BINOLOGO di R. Savagnone e P. Pavese
regia di Alvaro Piccardi

Hanno preso parte agli spettacoli i seguenti attori (tra gli altri): Gigi Angellino, Beppe Barra, Concetta Barra, Sergio Basile, Massimo Bonetti, Piero Boragina, Claudio Botosso, Franco Branciaroli, Benedetta Buccellato, Donatella Ceccarello, Delia D'Alberti, Dely De Mayo, Massimo Dapporto, Renato De Carmine, Luigi Diberti, Cesare Ferrario, Giampiero Fortebraccio, Adolfo Geri, Olga Gherardi, Andrea Giordana, Gianni Giuliano, Graziano Giusti, Nunzia Greco, Adriana Innocenti, Renzo Giovampietro, Paolo Malco, Pino Micol, Patrizia Milani, Paolo Musio, Evelina Nazzari, Leda Negroni, Piero Nuti, Andrea Occhipinti, Stefano Oppedisano, Massimo Palazzini, Corrado Pani, Fernando Pannullo, Irene Papas, Payla

Pavese, Giulio Pizzirani, Giovanni Poggiali, Rinaldo Porta, Aldo Reggiani, Osvaldo Ruggieri, Rita Savagnone, Alberto Sorrentino, Carola Stagnaro, Pamela Villosesi, Elena Zareschi.

Hanno preso parte agli spettacoli i seguenti registi: Marco Bernardi, Gianroberto Cavalli, Orazio Costa, Filippo Crivelli, Andrea Di Bari, Alberto Gagnarli, Giorgio Gaslini, Alessandro Giupponi, Roberto Guicciardini, Piero Maccarinelli, Pino Micol, Fernando Pannullo, Memè Perlini, Alvaro Piccardi, Rinaldo Porta, Maurizio Scaparro, Giovanni Testori.

LA STAGIONE 1989/90



Memè Perlini e gli attori di «Lazzaro». Da sinistra Giuseppe Scarcella, Stefania Jattarelli, Paolo Lanza, Sergio Basile, Piero Nuti, Adriana Innocenti, Antonio Zequila, Luca Lazzareschi, Carla Calò e Achille Belletti.

*Prima di tutto, sii fedele a te stesso.
(Polonio)*

Teatro Popolare di Roma non è solo una sigla, il nome (scelto tra tanti) di un'associazione, è già nella sua denominazione sociale un programma, un'idea di teatro, certamente una utopia, inseguita da molti, abbandonata, obliata, mistificata, un'idea estremamente semplice, essenziale, talmente semplice da sembrare retorica populistica: fare teatro per le grandi masse, fare un teatro accessibile a tutti. La realizzazione di tale programma passa attraverso la riproposizione di testi classici, cioè di quei testi cosiddetti "necessari" alla crescita culturale e spirituale della gente. Ed ecco in questi quasi quindici anni di viaggio, di avvicinamento all'isola di utopia, così simile all'Itaca di Omero (sempre vicina e mai raggiunta) — ma mi sovviene una frase di Stevenson "It is better to travel hopefully than to arrive" — la navicella TPR toccare nuovi importanti porti, sempre con un obiettivo, sempre con una rotta.

PIERO NUTI

LE TROIANE

di Euripide

traduzione di Dario Del Corno

regia ed impianto scenico di Alessandro Giupponi

con Adriana Innocenti, Piero Nuti, Leda Negroni, Patrizia Milani, Sergio Basile, Mariangela D'Abbraccio

LAZZARO

di Luigi Pirandello

regia di Memè Perlini

scene e costumi di Antonello Aglioti

con Adriana Innocenti, Piero Nuti, Sergio Basile, Luca Lazzareschi, Stefania Jattarelli, Elena Fanucci

TANGO MISOGINO

burlesque da autori vari

con Fernando Pannullo, Giulio Pizzirani, Gianfranco Mari, Alfio Antico, Giancarlo delle Chiaie

ERODIADE

di Giovanni Testori

regia di Giovanni Testori

protagonista Adriana Innocenti

L'ATTIVITÀ ALL'ESTERO



tpr international services

Show's Management and Theatrical Services
Via Roma Libera, 10 - 00153 Roma (Italy)
Telefono (+ 39 6) 5891311 - Fax (+ 39 6) 5800482

Programmazione delle tournées internazionali Stagioni 1989/90 - 1990/91 - 1991/92

Teatro Popolare di Roma	(Teatro - Roma/Italia)
Laquedem Theater coproduzione "Kat Exoken"	(Teatro Danza - Berlin/Rft)
Skenè Teatrodanza coproduzione "Kat Exoken"	(Teatro Danza - Roma-Bolzano/Italia)
Yves Lebreton	(Teatro Corporeo - Firenze/Italia)
Ismael Ivo	(Danza - Berlin/Rft)
Reflex	(Danza - Amsterdam/Paesi Bassi)
Margaret Jenkins Company	(Danza - San Francisco/Usa)
Bill T. Jones & Arnie Zane	(Danza - New York/Usa)
Macchine di Bosco	(Teatro di ricerca - Firenze/Italia)
Miguel Angel Ballet Ensemble	(Danza - Madrid/Spagna)
Bekereke	(Teatro Virgala/Spagna)
Dottor Bostik	(Teatro di figura - Torino/Italia)

Servizi disponibili

- promozione, agenzia artistica e distribuzione in Italia e all'estero
- consulenza organizzativa teatrale
- studio e realizzazione di coproduzioni internazionali
- official buyers per teatri, enti locali e festivals

Il tpr international services è presente a:

- Paris Mars International - 14/18 novembre 1989 stand R 109
- Barcelona Merca Arts - 5/8 dicembre 1989 stand 96
- New York Acucuaa - 15/18 dicembre 1989 stand A 21

TOURNÉES DEGLI ANNI OTTANTA: EUROPA E SUDAMERICA

Paris	Theatre National de Chaillot	1981	<i>Cirano</i> di E. Rostand
Beograd	14° Bifef	1981	<i>Cirano</i> di E. Rostand
Madrid	Festival de Almagro	1983	<i>Don Chisciotte</i> di T. Kezic
Montevideo	Teatri Solis/Verdi	1986	<i>Erodiade-Andria</i> di G. Testori/Terenzio
Buenos Aires	Teatro Ciudad de B.A.	1986	<i>Erodiade-Andria</i> di G. Testori/Terenzio
Sao Paulo	Teatro Cultura Artistica	1986	<i>Erodiade-Andria</i> di G. Testori/Terenzio
Paris	Centre G. Pompidou	1987	<i>Erodiade</i> di G. Testori
Karlsruhe	Badisches Staatstheater	1987	<i>La fiaccola sotto il moggio</i> di G. D'Annunzio
Grenoble	Salle du C.R.D.P.	1987	<i>Andria</i> di Terenzio
Ankara	Retrospectiva TV	1987	<i>Andria</i> di Terenzio
Bruxelles	Tour 1988	1988	<i>Erodiade</i> di G. Testori
Marseille	Tour 1988	1988	<i>Erodiade</i> di G. Testori
Lyon	Tour 1988	1988	<i>Erodiade</i> di G. Testori
Bern	Tour 1988	1988	<i>Erodiade</i> di G. Testori
Luzern	Tour 1988	1988	<i>Erodiade</i> di G. Testori
St. Gallen	Tour 1988	1988	<i>Erodiade</i> di G. Testori

APPUNTI PER LA MESSINSCENA, RICORDANDO ENRIQUEZ

TRA LE ROVINE DI TROIA BRANDELLI DI DOLORI ANTICHI

LE TROIANE

di Euripide

traduzione di Dario Del Corno

Personaggi

Ecuba
Taltibio
Cassandra

Andromaca

Menelao
Elena

Donne Troiane
(in o.a.)

Interpreti

ADRIANA INNOCENTI
PIERO NUTI
PATRIZIA MILANI
STEFANIA JATTARELLI
LEDA NEGRONI
ELENA FANUCCI
SERGIO BASILE
M.ANGELA D'ABBRACCIO
ANTONELLA FABBRANI
EMANUELA AMATO
SIMONETTA DE NICHILLO
ANTONELLA FABBRANI
ELENA FANUCCI
STEFANIA JATTARELLI
BARBARA PIERUCCETTI
LUISA RIVOLTA
KETTY VINCI

Regia e Impianto Scenico ALESSANDRO GIUPPONI
Costumi ROBERTA BARRAJA
Musiche STEFANO MAINETTI
Luci GUIDO BARONI
Movimenti Coreografici FIORENZA D'ALESSANDRO

Coordinamento Artistico ADRIANA INNOCENTI
Direzione Organizzativa LUCIO ARGANO
Rapporti con la Stampa SAVERIO FERRAGINA

Aiuto regia STEFANO GAJANI BILLI - Assistente alla regia LUCIA PANARO - Direttore di allestimento FRANCO DI MARINO - Capo Macchinista MARIO QUAGLIOZZI - Capo Eletttricista CLAUDIO PIRANDELLO - Prima Sarta DANIELA FRONZI - Amministratore di Compagnia CINTHIA WOJTALIK - Segretaria Organizzativa VALERIA BUFFONI - Segretaria Amministrativa MONICA PANGRAZZI.
Scene realizzate da MARIO QUAGLIOZZI - Costumi realizzati da ARABESQUE Padova. Foto di scena di TOMMASO LE PERA.



Piero Nuti (Taltibio) e Patrizia Milani (Cassandra) ne «Le Troiane» all'Olimpico di Vicenza, 1989.

ALESSANDRO GIUPPONI

Due anni fa, quando con gli amici del Teatro Popolare di Roma mettemmo in scena *Le Troiane*, scrissi una nota che oggi, ad una rilettura, mi appare più che mai coerente con il nuovo spettacolo che stiamo studiando per il Teatro Olimpico di Vicenza. Come quel primo spettacolo, anche questo è dedicato a Franco Enriquez. Scrivevo allora: "... Tra i brandelli di memoria più belli che a noi rimangono — a Nana, a Piero, a Leda e a me, — c'è Franco Enri-

quez sui sassi di Siracusa, e a lui dedichiamo questa modesta prova d'amore e di dolore che sono, per lui come per noi, la stessa cosa".

Vive nel nostro lavoro.

Ricordo come Franco Enriquez e Lele Luzzati "usarono" i ruderi del Teatro greco di Siracusa per quello che erano: un pavimento di dolore. Tra i massi, con passaggi faticosi, gli attori, fra i più grandi, ma anch'essi di carne ed ossa debolissime, assumevano la fragilità di creature impotenti in uno spazio, invece, imponente e maestoso. Parlammo, io e lui, anche delle *Troiane* (eravamo forse

nel '70), ma poi studiammo e mettemmo in scena *Ippolito*. Ero, allora, suo regista collaboratore e sulle *Troiane* discutemmo a lungo ed animatamente.

L'attività iniziata dal Teatro Popolare di Roma sui temi espressivi della Tragedia, e stupendamente concretizzatisi poi con *Erodiade* di Testori, *Fiaccola sotto il moggio* di D'Annunzio e *Oreste* di Alfieri, ci ha fatto incontrare con le *Troiane*: alcuni di noi infatti, hanno in comune anche quelle splendide e faticose esperienze di vent'anni fa. (Come quelle — aggiungo oggi — delle *Mosche* di Sartre e di *Isabella Comica Gelo-*

In attesa della morte

Ilio è caduta e nel campo dei greci, tra le prigioniere Troiane, Ecuba, la regina, assiste alla tragedia delle figlie: di Cassandra, la profetessa in delirio e di Polissena, che verrà uccisa sulla tomba di Achille. Ogni ingresso dell'araldo Taltibio è annuncio di sventura: così per Andromaca, la vedova di Ettore, alla quale il nunzio comunica la decisione dei greci di uccidere il bimbo Astianatte. Mentre Elena, maledetta da Ecuba, riesce a farsi risparmiare da Menelao. Andromaca parte con Neottolmo, suo nuovo signore, senza poter seppellire Astianatte. Sarà questo compito della regina e delle Troiane. Si leva un'ultima volta il lamento di Ecuba: le rovine di Ilio crollano tra le fiamme. □



In questa pagina, Mariangela D'Abbraccio (Elena) e il coro. A pag. 7, Leda Negroni (Andromaca).

sa, riscritta da Enriquez e da me con Vito Pandolfi, proprio all'Olimpico di Vicenza). Tutto questo per dire che il nostro palcoscenico di oggi, costruito sulle solide e levigate assi di legno di un qualunque palco moderno è, contemporaneamente, il luogo delle sicurezze e delle garanzie per le fragilità ed anche il luogo del nostro dolore.

La tragedia ci descrive, fin dall'inizio, Troia distrutta. E noi abbiamo distrutto il nostro palcoscenico. Le tavole, sfondate e bruciate, sono i "ruineri antichi" di ciò che rimane dei nostri desideri, dei nostri ricordi e dei nostri sentimenti: solo brandelli, brandelli di dolore che la violenza più assurda ed incredibile lascia sopravvivere uniformando tutti, re e regine, principesse e serve, greci e troiani, uomini e donne. Anche della guerra, come delle più grandi civiltà, restano solo brandelli, la guerra militare è finita, ma la guerra dei rapporti tra gli uomini, che sprigiona un'assurda e quasi grottesca catena ininterrotta di sopraffazioni, questa guerra continua, uniformando e distruggendo vinti e vincitori. La tragedia è di tutti.

Non più la tragedia di Oreste, o di Antigone, o di Aiace (protagonisti unici che offrivano il loro nome al titolo), ma la tragedia di tutti:

Ecuba e Menelao, Cassandra ed Astianatte, Andromaca e Taltibio, Elena e un'anonima serva "qualunque". Tutti, schiavi di questa violenza prodotta e subita, vivono nell'attesa (quasi beckettiana) di un evento del quale non si conosce né il tempo, né lo sviluppo, né la provenienza: l'abbandono della propria terra (partenza umana definitiva), l'abbandono di quel che resta del palcoscenico, sia pur distrutto, che resta l'ancora delle nostre piccole certezze e sul quale abbiamo potuto illudere noi stessi di essere re, dei, eroi degni di essere ammirati e visti.

Che differenza c'è allora, tra gli uomini e gli dei? Euripide colloca le divinità solo all'inizio ed alla fine della tragedia, come una cornice. Essi sono in palcoscenico quando non vi è presenza umana e vi tornano quando non ci sono più: ma la tragedia è degli uomini. Quando Troia, distrutta sin dall'inizio, verrà alla fine anche incendiata, dovrebbe risultare evidente anche quest'ulteriore, inutile e gratuita violenza. Brandelli di storie, brandelli di musiche, brandelli di costumi, brandelli di vite. Tutti uguali, quasi indistinguibili, accomunati solo dalla divina capacità di sopportare il dolore e tutte le sue contraddizioni.

L'Olimpico è sempre stato un tremendo, pauroso ed affascinante problema per ogni attore o regista che lo deve "affrontare". Perché ripetere, dunque, quello che tutti, a "difesa" del loro futuro spettacolo, hanno detto e scritto? E perché "affrontarlo" e non piuttosto farsene "prendere", dolcemente, abbandonandosi ad esso come ad un sogno consolante?

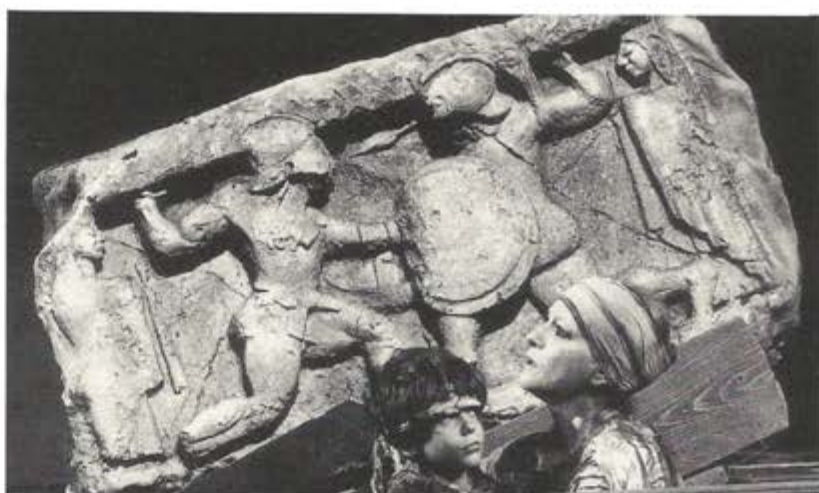
Una immensa nave nera, nella nostra precedente edizione, si era arenata, in tutta la sua mole violenta, sul nostro palcoscenico e ne aveva distrutto e squarciato le assi. "Dove metteremo la nave?" Ci siamo chiesti all'inizio tra noi, valutando l'ipotesi di mettere in scena un nuovo spettacolo all'Olimpico. "Come daremo il segno della distruzione di questa grande civiltà del passato?". Ma l'ideale "classico" di questa città-civiltà del passato sono la scenaforte e le prospettive stesse del Teatro Olimpico di Vicenza.

Le prospettive, realizzate dallo Scamozzi, aggiunte all'originario progetto del palcoscenico, furono concepite come strutture provvisorie, in funzione dello spettacolo inaugurale: l'*Edipo re* di Sofocle, sullo sfondo del quale esse rappresentavano le vie di Te-

be, pur alludendo a noti scorci urbanistici di Vicenza. Le prospettive piacquero e rimasero in loco. Ora, io penso in particolare alla sintesi spazio-temporale realizzata all'Olimpico vicentino e mi convinco che "non abbiamo bisogno di niente" se saremo in grado di abbandonarci a questo immaginifico ed equilibratissimo edificio del nulla e del tutto. Era Tebe? Alludeva a Vicenza? E quanti "luoghi" in ogni spettacolo, è stato nel tempo fino a ieri, fino a noi? Sarà anche per noi, la "città" della civiltà verso la quale si torna. Perché le navi greche, dopo aver distrutto la nostra Troia-palcoscenico, salperanno verso questo mito, tante volte reinterpretato, di classicità. Il luogo del reale e il luogo dell'immaginario coincidono, tra udienza e spettacolo, tra cavea e palcoscenico. Un uso, sapientissimo, dei rapporti che uniscono e diversificano i due elementi, spazio per gli spettatori e spazio per gli interpreti, l'uso perfetto delle prospettive, annulla le differenze fino all'estinzione. Non avremo bisogno d'altro, se non della capacità di entrare, oggi, in quella modernissima indicazione di fantasia del passato, con la stessa disponibile libertà creativa e recuperando le "tecniche" dei "macchinari" di quella fantasia illusoria.

Senza usare un solo chiodo, nasceranno, "dal nulla", le navi della flotta greca che, dopo l'ultima vendetta, partiranno verso il mondo della "classicità", con le vele gonfie di vento. Vele e navi costruite con le stesse misure, proporzioni ed equilibri che si sviluppano e "vivono" all'interno del nostro teatro.

Nasceranno per miracolo, perché nello spazio del teatro i miracoli avvengono dalle assi distrutte e bruciate del palcoscenico che sprofonda nella cavea, fino ai piedi degli spettatori, e partiranno. E le vedremo anche, colpite dai fulmini degli dei nemici, bruciare ed affondare nei flutti del mare in tempesta delle nostre assi. Scompariranno, come sono apparse, nel nulla, dopo l'illusione di pochi attimi del vero. Resterà il nostro, distrutto, pavimento di dolore e la soddisfatta illusione di essere stati capaci di recepire il messaggio di ardita modernità che viene dalle divine statue immobili di un tempo: il recupero dell'illusionismo integrale. □



Il privilegio di tradurre Euripide

DARIO DEL CORNO

C'è qualcosa di privilegiato, per un filologo, nell'occasione di tradurre una tragedia greca per la scena. Una lunga devozione allo studio del passato trova un significato nuovo e profondo nella pregnante attualità, che solo il teatro può restituire al testo concepito per la viva voce dell'attore. Sul palcoscenico la distanza temporale diventa una maestosa cassa di risonanza per pensieri e sentimenti, che sono esperienza perenne dell'uomo. E tanto più questa sensazione si esalta, quando a rappresentarne l'oggetto sono Le Troiane di Euripide: specchio atroce della violenza, condanna dura della smania di potere, solenne monito contro l'annientamento fisico e mentale che la guerra produce in vinti e vincitori.

Ma ancora maggiore risulta il privilegio quando il traduttore viene appositamente scelto da chi, come lui, ama il teatro tanto da dedicargli la propria vita. Allora la fatica diventa consonanza di idee e riflessioni, scoperta di sempre nuovi significati che l'esperienza intellettuale e tecnica dell'interprete teatrale ha la fulminea dote di cogliere nel testo, gioia di creare insieme, di inventare il percorso moderno per presentare la parola antica nei suoi valori profondi ed eterni. Lo spettacolo è l'esito di un lavoro comune, in cui il compito di chi dà forma alla parola non si scinde, nel progetto e nell'attuazione, da quello di chi è chiamato a darle la dimensione scenica, il suono, l'espressione.

Sapere, mentre si volge il grande testo euripideo nella lingua che esso avrà sulla scena, che la parte di Ecuba rinasce per il timbro inteso e possente di Adriana Innocenti! È questo l'autentico modo di tradurre per il teatro, che non è astratto meccanismo di combinazioni verbali, ma armonica integrazione di diverse competenze. Agli amici del Teatro Popolare di Roma, Adriana e Piero Nuti e tutti i loro colleghi, ad Alessandro Giupponi ed a quanti hanno collaborato alla realizzazione scenica, il traduttore è grato dell'emozione che i "suoi" greci gli hanno donato, una volta di più ma in una nuova forma, e di quella che la loro passione susciterà negli spettatori. □

Così la critica dopo la "prima" all'Olimpico di Vicenza

L'aver asciugato dalle lacrime la tragedia è un punto a favore dell'allestimento curato da Alessandro Giupponi per l'Olimpico di Vicenza, riprendendovi un allestimento di due stagioni orsono a Borgio Verezzi. E un altro io l'assegnerei per la scena orizzontale (uno sfascio di assi e di templi) realizzata nel difficile o quasi impossibile spazio antistante la vista di questa ideale e non peritura Tebe. Un terzo dato positivo è costituito dal tessuto musicale di Stefano Mainetti, ed anche i costumi straccioni di Roberta Barraja sono efficacemente scoloriti.

ODOARDO BERTANI - *Avvenire*, 1989

L'a regina sconfitta trionfa su tanta vittoria, con la ragione dei vinti e l'autorità di una Adriana Innocenti che sa assumere la grandezza della tra-

gedia e ritrova i furori di interprete testoriana. La sua vocalità ha la ricchezza timbrica e la potenza di un organo di cattedrale.

È la leonessa ferita a morte, la madre dolente che secoli dopo piangerà ai piedi della croce, l'accusatrice implacabile. Sta nella sua nicchia come in un prematuro sepolcro, scuote le oltraggianti catene, ha il succo amaro del dolore che le cola dalla bocca, fissa il disastro con uno sguardo folle. Totemica, matriarcale, vibrante, accorda la sua disperazione con quella di Andromaca in un concertato dolorissimo, è implacabile nella requisitoria contro la lussuria di Elena, piange con sorda pena Astianatte mentre lo seppellisce con animalesco furore: una Ecuba che non dimenticheremo.

UGO RONFANI - *Il Giorno*, 1989

L'a sapiente utilizzazione del coro muliebre impegnato in ieratici gruppi plastici, giocati sul grigio delle vesti e sui volti segnati dalla creta, lascia stacco ancora più netto ai susseguentisi monologhi della inarrendevole Ecuba, della sconvolta Cassandra, della sventurata Andromaca, della maledetta quanto accorta Elena.

È una sconvolgente Adriana Innocenti a trasmettere con tutta la sua potenza tragica e la sua appassionata vocalità l'orrorifico calvario della vinta regina assegnata come preda di guerra all'iperodiato Ulisse. Patrizia Milani trascorre bravamente da delicati abbandoni ad agri furori nella verginale figurazione della sacerdotessa condannata al letto dell'invaghito Agamennone. Leda Negroni dona incantevole sublimazione materna alla vedova di Ettore.

GASTONE GERON - *Il Giornale*, 1989

DALLE NOTE DI REGIA, LEGGENDO *LA STANZA DELLA TORTURA*PERSONAGGI CHE HANNO BISOGNO
DI AGGREDIRE, PIANGERE, AMARE

LAZZARO

di Luigi Pirandello

Personaggi

Diego Spina
Sara, già sua moglie
Lucio suoi figli
Lia
Arcadipane, fattore
di campagna
Deodata, governante
di Lia
Gianni, professore
di medicina
Monsignor Lelli
Cico, esattore di Dio
Il Cristo
Il Marra, notaio
Il medico

Regia
Scene e costumi
Luci
Musiche

Interpreti

PIERO NUTI
ADRIANA INNOCENTI
LUCA LAZZARESCHI
STEFANIA JATTARELLI

GIUSEPPE SCARCELLA

ELENA FANUCCI

PAOLO LANZA
ACHILLE BELLETTI
SERGIO BASILE

ANTONIO ZEQUILA

MEMÈ PERLINI
ANTONELLO AGLIOTTI
STEFANO CARRADORI
STEFANO MAINETTI



Antonio Zequila, Piero Nuti e Sergio Basile in «Lazzaro», 1988. In basso «I mille volti di Pirandello» in un disegno di Morelli del 1937 dall'Almanacco Bompiani.

MEMÈ PERLINI

Vorrei citare a proposito Giovanni Macchia dal suo saggio: "Pirandello o la stanza della tortura": "Il teatro di Pirandello è tutto un seguito di stanze, anche quando il palcoscenico si apre nella luminosità di un giardino o di una falsa natura che non consola. I personaggi cercano sempre una stanza, quelli che invadono lo sconnesso disordine di una sala di prove, o quelli che, nella logora tranquillità domestica di un salotto borghese, sono sconvolti dal pensiero che nel loro stesso paese, in una camera lontana, è sepolto qualcuno. La figura di una stanza è dunque indispensabile al loro esistere in quanto personaggi. Essa è la sede dei loro vizi, dei loro peccati segreti, delle loro piaghe che solo a teatro possono essere scoperte, contemplate, giudicate, come in una rappresentazione sacra o in un tribunale: misteri tutt'altro che gaudiosi. Hanno bisogno di confessare, di aggredire, di accusare. I protagonisti hanno sempre qualcuno alle calcagna, che non li lascia mai in pace. È gente che vuol sapere, guidare, sfruttare, amare, guarire". □



Pirandello e il mistero della fede

PAOLO LUCCHESINI

Con *Lazzaro* Pirandello aveva già fornito la chiave per comprendere il suo pensiero religioso espresso, oltre che dal succedersi degli accadimenti del dramma, da una specifica battuta eloquente di Lucio, il figlio del "resuscitato" Diego Spina, prima costretto bambino al sacerdozio, poi ribellatosi alla costrizione del padre bigotto, infine tornato prete di fronte all'evento miracoloso ed allo smarrimento del padre, il quale, non avendo alcun ricordo della sua breve morte, appare profondamente turbato per non aver potuto godere, sia pure per poco, la luce divina dell'altra vita promessa.

"Sì: perché tu risorga dalla tua morte, padre. Vedi? Tu avevi chiuso gli occhi alla vita credendo di vedere l'altra di là. Questo è stato il tuo castigo. Dio t'ha accecato per quella, e ti fa riaprire gli occhi per questa che è Sua, perché tu la viva — e la lasci vivere agli altri — lavorando e soffrendo come tutti". È l'espressione di una coscienza cristiana moderna che, allora, cozzava con la fede cieca, dogmatica. È la risposta di Pirandello, che nel 1936 prende forma di invito ad "una soluzione cristiana" dei suoi problemi, riscoprendo in sé e in tutti "un nucleo di sostanza vitale che non può essere impunemente chiuso e soffocato". E ancora, soggiunge Pirandello, "Cristo è caritas, amore. Solo dall'amore che comprende, e sa tenere il giusto mezzo fra ordine e anarchia, fra forma e vita, è risolto il conflitto". Ma tali concetti, forse, non sono già espressi teatralmente in *Lazzaro*? Significativa è la reazione di Diego Spina che, perduta la fede nella morte, nega Dio e decide di farsi giustizia sparando addosso al fattore Arcadipane che convive serenamente con Sara, moglie di Diego, fuggita per disperazione dalla prigione di pregiudizi del marito per rifarsi una vita di lavoro e di amore. Ma c'è altro. Se la "resurrezione" di Diego può essere attribuita anche ad una iniezione di adrenalina del dottor Giolli (oggi il caso non farebbe notizia, grazie alle tecniche di rianimazione), un "vero" miracolo suggella il dramma: la piccola Lia, paralitica, dopo una triste infanzia quasi conventuale, si alza e cammina al semplice richiamo della mamma che la rivuole con sé: è la vittoria della fede nella vita. □



Adriana Innocenti e Luca Lazzareschi in «Lazzaro», 1988.

Alcuni giudizi critici sull'allestimento di *Lazzaro*

Bisogna dare atto a Memè Perlini, autore dell'allestimento di *Lazzaro* presentato l'altra sera al Teatro della Compagnia, di non aver tentato in alcun modo di "truccare" il testo, alleggerendolo o relativizzandolo o rendendolo comunque meno indigesto. Al contrario, con una scelta tanto intelligente e coraggiosa quanto efficace, il regista ha, per così dire, ulteriormente "mitizzato" il mito, immergendolo in un clima di arcana ieraticità rallentando i tempi dei dialoghi (il che trasforma l'impropria e goffa causalità degli argomenti in un assai più pertinente oracolarità), insomma facendo tutto il possibile per metterci di fronte a un "mistero" duramente arcaico e, perché no?, esotico, dalla suggestione inaspettata e profonda. Decisivo, in questo senso, l'impianto scenografico, che combina felicemente elementi di rustico e solenne realismo con altri di elegante, atemporale astrazione e rarefazione; e che, grazie

a un gioco di trasparenze e proiezioni, raddoppia lo spazio espressivo aggiungendo ai movimenti dei corpi quelli delle ombre, intese come presenze volta a volta occulte o imminenti.

GIOVANNI RABONI - *Corriere della Sera*, 1989

Perlini è, come Vassiliev, un regista deciso a farla finita col pirandellismo: *L'uomo dal fiore in bocca* che aveva allestito in una vera stazione ferroviaria, a Urbino, conteneva gli stessi fermenti innovativi dei *Sei personaggi* del russo. Era scontato perciò, che *Lazzaro* non sarebbe stato un evento banale, anche per l'impegno professionale di Adriana Innocenti, Piero Nuti e i loro compagni del Teatro Popolare di Roma, che già ci avevano emozionato con l'intensità di allestimenti teatrali culminati nel laico, furente oratorio tratto dall'*Oreste* dell'Alfieri. Perlini e gli attori sono

riusciti, in effetti, nel "tour de force" di portare in superficie la tensione spirituale e la passione gnostica di un testo dimenticato da un quarto di secolo perché considerato "brutto" impastato di residui che, attraverso il naturalismo delle "Novelle", rinviano al Verga e al Capuana.

UGO RONFANI - *Il Giorno*, 1989

Aiutato da una scenografia davvero intelligente e radiosa di Antonello Aglioti, il regista ha premuto il pedale sul timbro dell'Espressionismo. ... inventandosi "magic moments" totalmente esplosivi fuori della realtà, allargando i tempi senza sconvolgersi di un'oracolarità pirandelliana a volte goffa, ha puntato tutto sul Mistero del Mito, sulle sue suggestioni più nascoste e impalpabili.

GIORGIO POLACCO - *Il Piccolo*, 1989

TANGO MISOGINO

*Come parlar male delle donne
cantandone bene*

Burlesque a cura di
Fernando Pannullo e Giulio Pizzirani

I signori in frac	FERNANDO PANNULLO GIULIO PIZZIRANI
Un tenore da operetta Una chanteuse a voix Un soprano drammatico	GIANFRANCO MARI
Tamburi, tammore, tamburelli	ALFIO ANTICO
Al pianoforte Al boudoir	GIANCARLO DELLE CHIAIE
Elaborazioni musicali di	GIANFRANCO MARI ALFIO ANTICO GIANCARLO DELLE CHIAIE
Movimenti mimici di	ORLANDO FORIOSO



Giulio Pizzirani e Fernando Pannullo in una scena di «In alto mare» di Mrozek, 1977. Foto di G. Pietro Sanna.

LA MISOGINIA NEI SECOLI: EXCURSUS SATIRICO CON CANZONI DAI GRECI IN POI, LA PAURA DELLA DONNA

Un excursus poetico-canoro, in forma di concerto, sulla misoginia, dagli antichi greci fino ai tempi nostri. Un ampio ventaglio di citazioni letterarie "eccellenti": Simonide, Euripide, Marziale, Giovenale, Molière, Tasso, Sografi, Da Ponte, Hugò, Laforgue, Krauss, Palazzeschi, Marinetti, Gatto, Petrolini, ecc..., con una sua precisa coerenza cronologica, che documenta capziosamente lo "spirito misogino" che ha permeato gran parte della poesia d'ogni tempo e luogo, ora in forma più esplicita e diretta, perfino violenta, ora in forma strisciante, ambigua, "sotto rigo", che si rivela forse la più perfida, ma senz'altro la più interessante. Un'operazione condotta sul filo leggero dell'ironia e della satira, in quanto la dizione poetica viene sottoposta ad un fuoco di fila

di gustose interruzioni e interferenze canore e musicali, che contrastano e contraddicono il "messaggio" misogino, ed esaltano al contrario l'universo femminile. Le citazioni musicali spaziano da quelle più "colte" (*La serva padrona* di Pergolesi, *Don Giovanni* di Mozart, *Gianni Schicchi* e *Tosca* di Puccini, *Le convenienze teatrali* di Donizetti, *Traviata* di Verdi, *Carmen* di Bizet ecc...) a quelle più frivole ma estremamente affascinanti delle operette (*La vedova allegra*, *Cincillà*, *Madama di Tebe*, *Sogno di un valzer* ecc...), fino a sconfinare nel campo più facile della canzone, ma anche qui si ha buon gioco perché sono tutte canzoni "d'epoca", o tratte per lo più dal repertorio delle grandi dive del passato: Marlene Dietrich, Edith Piaf, Mistinguette, Milly, Imperio Argentina e Wanda Osiris.

La forza prorompente e liberatoria di questo contrappunto canoro e musicale, fondendosi perfettamente alla dizione poetica, assicura alla proposta un vivacità e una "spettacolarità" inusitate!

I componenti della compagnia: Fernando Pannullo e Giulio Pizzirani, due attori di consolidata esperienza, non nuovi ad operazioni di questo genere; Gianfranco Mari, Alfio Antico, uno dei più originali percussionisti italiani, il cui virtuosismo con la "tamorra" si ispira alle tradizioni popolari del Meridione, Giancarlo Delle Chiaie maestro coordinatore musicale ed accompagnatore al piano.

La durata dello spettacolo è di un'ora e 25 minuti.

UN TESTO DI FUOCO SCRITTO PER ADRIANA INNOCENTI

UNA TRAGEDIA CHE PROCLAMA L'INEVITABILITÀ DEL CRISTO



Sopra: disegno di Testori per il manifesto di «Erodiade», 1984. A fianco e a pag. 12, Adriana Innocenti, Erodiade. Fotografie di Valerio Soffientini.



GIOVANNI TESTORI

Innanzitutto anche questa scelta, come succede sempre, nasce da una concreta occasione, da un incontro. Da una parte l'incontro con una compagnia, quella de Gli Incamminati, che mi ha chiesto e concesso di rappresentare questo mio testo, e dall'altra l'incontro con una attrice come Adriana Innocenti che sentivo avrebbe ben incarnato questo personaggio e soprattutto quel che questo personaggio era diventato nella mia memoria. Insomma mi si è presentata l'occasione di riassalire e violentare questo testo senza nessun riguardo e timore, e scoprire così che conteneva una dimensione drammaturgica che mi pare molto attuale.

Questa *Erodiade* che oggi portiamo in scena è infatti una vera e propria altra edizione, per certi versi anche oppositiva alla prima del 1969. Se là c'erano forse delle ombre di decadentismo secessionista, riscrivendo questo testo sul corpo presente di Adriana Innocenti e sulle mie necessità attuali, quelle ombre sono andate sicuramente perse ed è emersa una realtà insieme più primitiva ed attuale, più atroce. Se dovessi ricorrere a delle immagini, dirci che questa nuova *Erodiade*

ben più che a Klimt o Moreau fa piuttosto pensare a certe figure di Bacon.

In questa riscrittura mi sembra che i temi pur presenti nella precedente edizione si siano come semplificati, chiariti. *Erodiade* è un personaggio, una donna, che patisce nella propria carne il disagio, la pena, il dolore, di essere a metà fra una religione del Dio astratto, non ancora incarnato (forse anche uno specchio, un riferimento alla morte di Dio) e la proposizione urlata del Dio incarnato.

In questa seconda edizione mi pare poi che la metafora del teatro che avviene simulando il momento della prova, dimostri che la prova è poi l'unico modo di far teatro. E la sostituzione del bacile contenente la testa di San Giovanni con il pubblico è forse il tentativo ultimo e più estremo d'eliminare quella parete secolare che divide scena e platea, è una sostituzione che mi pare affermi che la metafora dell'incarnazione è un'assoluta necessità per un teatro che voglia oggi esistere. Credo che *l'Erodiade*, già allora, ma ancor più oggi sia una battaglia. Sembra sortirne un mormorio forse simile al niente, ma invece l'urlo che questa lotta produce è quello dell'Anticristo che viene assalito ed abitato

ERODIADE di Giovanni Testori

Protagonista
ADRIANA INNOCENTI

Regia
GIOVANNI TESTORI

con la collaborazione di
EMANUELE BANTERLE

Scene
GIOVANNI TESTORI

Abiti di scena
ARMANDO VERTULLI



La critica e *Erodiade*

Ma forse in quel quadro così giusto e povero (un tavolo, delle sedie, un riflettore, i murinudi del palcoscenico) un occhio, un orecchio estranei avrebbero imposto qualche freno all'impressionante forza istrionica di quella formidabile attrice, di quello straordinario animale di teatro che è Adriana Innocenti.

ROBERTO DE MONTICELLI

Corriere della Sera, 1984

Se la parola di Testori è il messaggio, allora Adriana Innocenti è il suo profeta in questa *Erodiade*... di accenti e situazioni pirandelliane...

MARIA GRAZIA GREGORI - *L'Unità*, 1984

Adriana Innocenti, una personalità incandescente che si impone nella terribile sfida teatrale.

GUIDO DAVICO BONINO - *La Stampa*, 1984

La Innocenti, ha incantenato il pubblico sia con sequenze violentissime sia con squisite attenuazioni tonali, dando ad ogni sillaba la luce e la musica appropriate e facendo di ogni istante recitativo... un parto sofferto ma invitto.

ODOARDO BERTANI - *Avvenire*, 1984

Adriana Innocenti ci dà una fra le più sconvolgenti, belle interpretazioni che ci sia stato dato di vedere in questi anni.

UGO RONFANI - *Il Giorno*, 1984

Adriana Innocenti è stata una *Erodiade* di fin allucinante compenetrazione, lupa che latra contro il cielo; per consegnarsi infine alla liberazione della morte...

GASTONE GERON - *Il Giornale*, 1984

Adriana Innocenti... ha brutalmente mortificato il suo mestiere per poi recuperarlo più arricchito al servizio dell'incontro, del "corto circuito" in seguito da Testori...

PAOLO CALCAGNO - *Il Mattino*, 1984

Solo un'attrice del temperamento di Adriana Innocenti poteva caricare di altrettanta cruda violenza questa *Erodiade*.

PAOLO EMILIO POESIO - *La Nazione*, 1984

dal Cristo. *Erodiade* è un corpo in cui avviene questa terribile battaglia. Anche dal punto di vista propriamente drammaturgico, credo sia proprio questo tra i miei testi il più violento, il più feroce. È un testo che in modo ultimativo ed estremo afferma come il teatro sia il luogo in cui si gioca la partita ultima dell'esistenza. Spero con *Erodiade* di riuscire a spaccare l'istituto della convenzione teatrale, chiamando il pubblico violentemente in causa. Urlando, magari nella bestemmia, l'inevitabilità di Cristo e della sua incarnazione. Ho cercato, insomma, nel mio lavoro di regista oltre che d'autore, di trovare i termini di questo farsi carne e quindi sacrificio del teatro.

È doveroso dire che non avrei mai affrontato tale impegno senza il conforto ed il grandissimo e concretissimo aiuto di Emanuele Banterle che con me ha collaborato. La ragione di questa mia scelta è poi fondamentale una, son voluto scendere personalmente in campo spinto dalla necessità di spaccare questa maledetta e falsa quarta parete al di là della quale si consumano le più inutili e finte rappresentazioni. Questo rapporto tra parola, scena e pubblico andava insomma riverificato e forse serviva una mediazione innocente, nel senso d'ingenua, e sconsiderata come la mia. E ho cercato di spingere allo stremo quel che già in questo come in altri miei testi era contenuto, affinché ritornasse a realizzarsi quest'atto tragico che è il teatro.

Nel lavoro di regia ho voluto scartare tutto ciò che era un intralcio al realizzarsi di questa tensione che volevo estrema. E questo è tanto vero che la scena sulla quale agirà Adriana Innocenti è fatta dagli stessi oggetti che per caso abbiamo trovato sul palcoscenico che ha ospitato dal primo giorno le prove dello spettacolo. Nulla di più. Abbiamo tenuto solo quelle poche cose, un tavolo, le sedie, un faro, gli stessi di quel primo giorno, perché si erano ormai intrisi della nostra dedizione ed in questo senso erano diventati indispensabili alla recita, quasi come ossa, come muti testimoni di un'offerta che via via si consumava. Personalmente credo non farò altro come regista, volevo solo con questo spettacolo, e con il *Confiteor* che metterò in scena a fine stagione, rendermi autore di questa fisica ferita che segnalasse questo guasto presente nel teatro d'oggi e forse non più riparabile se non con un atto di sacra ed atroce chirurgia. Spero di esserci riuscito.

Dal lavoro, dall'umiltà con cui Adriana Innocenti ha affrontato questo impegno ho imparato tantissimo. Da come ha saputo mettere a disposizione di questo incontro la sua grande maestria d'attrice, quasi negandola ma per poi ritrovarla ancor più grande e nuova, come mi sembra sia capitato. Ed è una maestria che forse non è mai stata considerata come doveva e proprio per questo domandava oggi di essere rimessa in gioco in una maniera così totale. Ecco, proprio questa umiltà e totalità di dedizione e d'offerta è stata per me di conforto e di lezione. Sono certo che in tutte le cose della vita ed in tutte le espressioni dell'arte o si accetta di perdere tutto, anche la ragione e le ragioni del proprio agire, o non si fa più che della inutile, ed a questo punto sconcia, retorica. □

PIERO NUTI: LA STORIA, IL RUOLO E IL FUTURO DEL TPR

UN TEATRO D'ARTE CHE PUNTA SULLA FEDELTA' DEL PUBBLICO

Gli esordi con Dario Fo, Franco Enriquez, Maurizio Scaparro e l'esplorazione della drammaturgia meno nota - "Mi si lasci portare avanti il mio lavoro" - La fiducia nelle giovani leve.

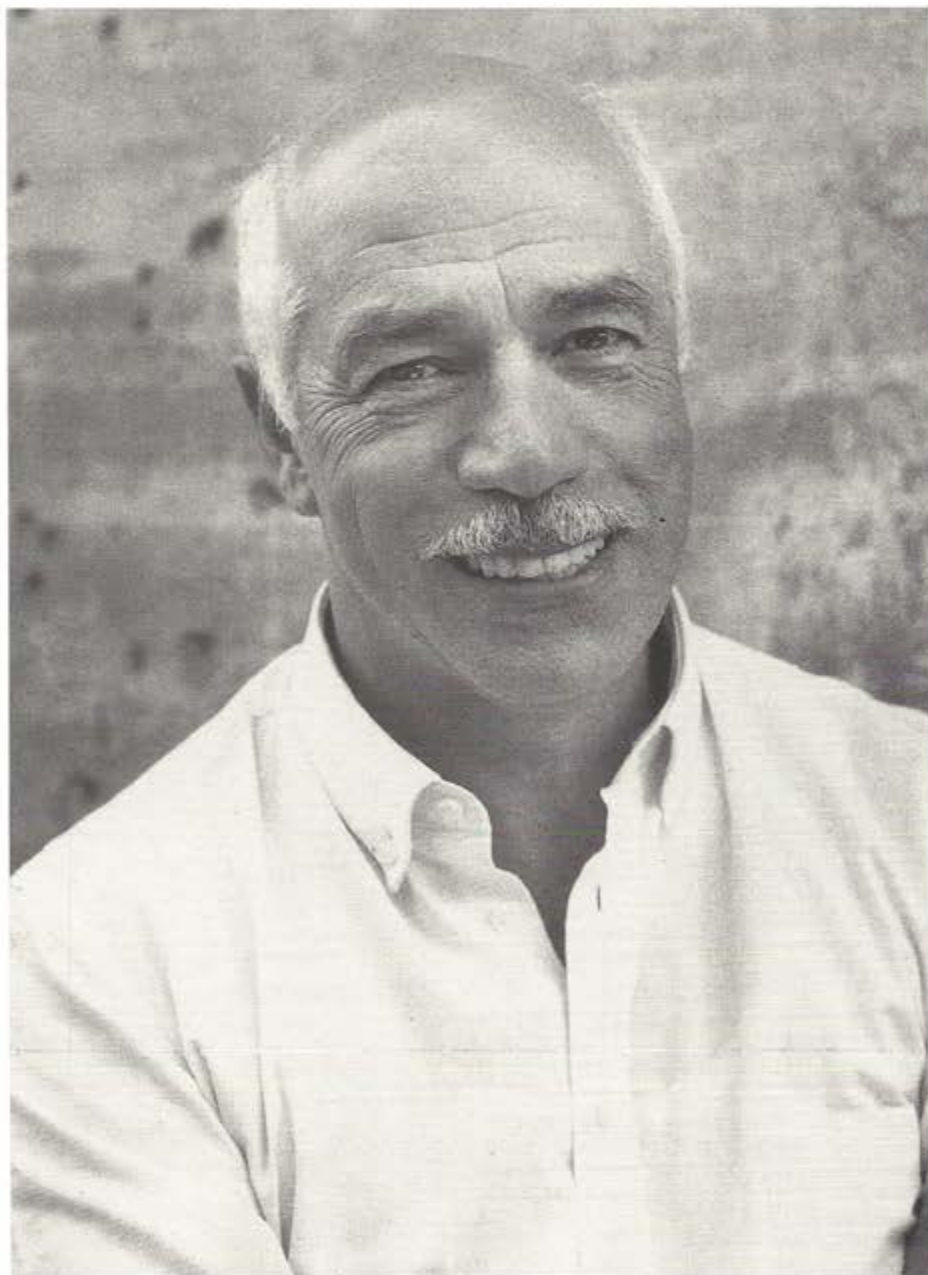
EMILIA COSTANTINI

“G li attori sanno troppo bene la parte. Devono imparare a dimenticarla”. Piero Nuti, attore e presidente da dieci anni del Teatro Popolare di Roma ripete questa frase di Gogol con vezzo ironico ammiccando ad un suo modo di intendere l'arte del palcoscenico. Il suo non è gusto della citazione dotta fine a sé stessa ma semmai rigore professionale dettato da un mestiere che pratica da molti anni. Genovese di nascita, Piero Nuti dice “La Liguria è una terra fertile aperta alla fantasia e all'attento rinnovarsi della vita. Non sembra strano, noi liguri abbiamo un senso pratico della fantasia, costruiamo i nostri sogni sui mattoni”.

“La mia formazione scenica è segnata da tre importanti incontri: Dario Fo, Franco Enriquez e Maurizio Scaparro” che hanno fatto di lui l'attore e l'uomo di teatro.

Pratico, antiretorico, quando parla del suo mestiere, lo fa in modo concreto e in termini tangibili riconoscibili soprattutto sul piano di una artistica obiettiva produttività. Crede in un teatro di qualità al servizio degli spettatori, non si muove mai in facili e comode direzioni commerciali. “Anche se la nostra è un cooperativa che oltretutto sotto il profilo della definizione ministeriale si trova sospesa in una sorta di limbo” spiega ancora l'attore, “consideriamo il nostro un teatro pubblico. Abbiamo puntato alla grande drammaturgia italiana privilegiandone gli aspetti meno conosciuti meno frequentati. Il rispetto della parola, la paura di contaminarla con ridondanti allestimenti scenici, il timore di offenderla nella sua pura espressività, sono questi i principi nei quali ci muoviamo. E a questi principi cerchiamo di educare i giovani; ai quali diamo largo spazio nelle nostre scelte di produzione”.

Piero Nuti rimpianti “No, nessuno.” Rimporsi? “E di che?” Desideri? “Sì, che mi si lasci portare avanti degnamente il mio lavoro”.





In alto: una foto d'insieme del cast del «Cirano», 1977. Da sinistra: Giuliano Santi, Pino Micol, Evelina Nazzari, Paolo Malco, Fernando Pannullo e Piero Nuti. Qui sopra, Piero Nuti in «Arsenico e vecchi merletti», in un allestimento del 1984. Foto Tommaso Le Pera. A destra Adriana Innocenti e Piero Nuti.

ADRIANA INNOCENTI: RECITARE PER ESPRIMERSI

LA MIA FORZA: RINASCERE OGNI SERA SULLA SCENA

Una carriera eclettica: dal teatro brillante e dall'operetta ai grandi ruoli tragici dell'*Erodiade* e delle *Troiane* - "Si può interpretare un personaggio soltanto se è stata capita l'opera in ogni suo aspetto".

EMILIA COSTANTINI

Adriana Innocenti è un'antidiva. Non è figlia d'arte, proviene da una famiglia di costruttori. Tuttavia, in quarantatré anni di teatro, questa attrice "antiretorica", provocatoriamente fuori dagli schemi, ha sviluppato una sorta di senso atavico di un mestiere antico.

"Non sono un'attrice, ma un'artista", si affretta a correggere la Innocenti, con la premura di chi ha costruito con grandi sacrifici la professionalità. "Forse peccherò di presunzione, ma per me il termine attrice è riduttivo. Piuttosto mi si addice di più l'appellativo di artigiana. Quando sono alle prese con un nuovo personaggio da impersonare, con testo da interpretare, mi sento un po' come un operaio alle prese con calce e mattoni. Tento di costruire, con puntigliosa precisione, una struttura solida e compatta, che poi dovrà restare in piedi ben salda, resistendo alle "intemperie" del confronto col pubblico. E pensare — aggiunge con ironia la Innocenti — che i miei genitori volevano fare di me un geometra...".

E invece Adriana ha intrapreso la difficile, quanto ambiziosa strada dell'arte drammatica.

"Sono nata a Portico di San Benedetto, in provincia di Forlì, durante una nevicata all'inizio dell'inverno — racconta l'attrice — Sono settimana: evidentemente avevo una gran fretta di uscire... Sin da piccolissima ho sempre sentito un gran bisogno di comunicare con la gente, la necessità di esprimermi. Mi piaceva recitare poesie, inventare storie fantastiche e qualche volta, proprio a causa di questa mia... sin troppo fervida fantasia, le prendevo da mia madre. Devo ammettere — continua la Innocenti — che mi sento proprio nata per questo mestiere. Mi sembra di praticarlo da mille anni...".

Dopo la scuola Rasi di Firenze e l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, Adriana debutta nella *Cena delle beffe*, nel 1947, con la Compagnia di Annibale Ninchi.

"Ho avuto come maestro di Storia del Teatro Silvio D'Amico — sottolinea con fierezza l'attrice —. Ma colui che mi ha veramente insegnato l'arte del palcoscenico è stato Giulio Donadio, l'indimenticabile interprete di *Tutto per bene* di Luigi Pirandello, il compagno di scena di Emma Gramatica, della Melato. Egli mi ha fatto capire una cosa fondamentale e cioè che un attore non deve limitarsi ad amare ed imparare la sua parte, ma deve appassionarsi all'intera messinscena, deve partecipare attivamente all'andamento di tutta la rappresentazione. Il teatro non è fatto a compartimenti stagni — prosegue





l'attrice — ma si compone di un insieme di elementi in armonia tra loro. Dunque l'interprete non può rinchiudersi nel suo ruolo. E' per questo che, quando devo affrontare un nuovo lavoro, prima ancora di studiare il mio personaggio, mi impegno in una serie di letture intorno all'autore dell'opera che mi accingo a rappresentare. Poi mi immergo negli altri ruoli del testo, analizzando le relazioni che sussistono tra gli altri personaggi e il mio. Solo alla fine di questo procedimento analitico, entro nella mia parte. A quel punto sbriglio la fantasia e mi lascio andare alle emozioni che il ruolo mi ispira".

Con questo metodo la Innocenti ha frequentato un repertorio vastissimo ed estremamente variegato: dalla *Locandiera* di Goldoni alla *Signora di Chez Maxim* di Feydeau; dall'*Opera da tre soldi* di Brecht ai *Dialoghi* di Beolco; e ancora da *Radici* di Wesker al *Rosencrantz & Guildenstern* di Tom Stoppard, sino alle *Mosche* di Sartre, al *Gabbiano* di Cecov, all'*Andria* di Terenzio nella versione di Machiavelli, e a tanti altri testi.

"In palcoscenico ho fatto veramente di tutto — riprende l'attrice —. Ho lavorato nella rivista, nell'operetta, persino nel circo. Ho amato e continuo ad amare tutte le mie disparate esperienze. Tutti i personaggi che ho incarnato, sono come tanti figli che ho allevato con cura, ma che ho poi abbandonato, lasciandoli andare per la loro strada. E dopo tanti anni di carriera, l'entusiasmo di recitare è lo stesso della prima volta — ammette Adriana mentre le brillano gli occhi —. Per fortuna continuo a provare l'emozione di nascere ogni sera quando si apre il sipario. Questa è la mia forza".

La forza di ricominciare sempre da capo e di rimettersi sem-

pre in discussione. Questo è il caso, per esempio, di *Erodiade*. "Quello dell'*Erodiade* di Testori è davvero un caso a parte — conferma l'attrice. — Non ho interpretato un personaggio, ma un essere umano nella realtà della vita. Non ho portato in scena un autore, ma un uomo, con la sua anima, i suoi conflitti. Per questo motivo *Erodiade* non ha età: la reciterò sempre, vivrà sempre con me. *Erodiade* è un incantesimo, se ne svelassi i segreti, infrangerei un sogno".

Ora veste i panni laceri di Ecuba nelle *Troiane* di Euripide, ma l'esaltazione è la stessa. "E' una parte difficile e particolarmente scomoda. Devo ammettere che non amo molto Ecuba, che rappresenta il potere che conduce alla distruzione — afferma la Innocenti —. Ma proprio per questo dovrò studiarla più a fondo, per combatterla e vincerla".

Quella di Adriana è una battaglia quotidiana, in funzione di un miglioramento continuo. "La Duse diceva che, per salvare il teatro, bisogna distruggere il teatro; che gli attori e le attrici devono tutti morire di peste, in quanto essi rendono l'arte impossibile... Non sono d'accordo — conclude la Innocenti —. Il mio sogno sarebbe quello di poter creare una scuola di teatro, per formare tante generazioni di nuovi attori. E non è detto che, prima o poi, non lo faccia...". □

In alto a sinistra e dall'alto in basso: Adriana Innocenti in «Erodiade», foto Valerio Soffientini, 1984. Elena Zareschi, Adriana Innocenti e Pamela Villoresi riunite insieme per «La fiaccola sotto il moggio», 1986. Andrea Giordana e Adriana Innocenti nella «Cortigiana», all'Olimpico di Vicenza, 1981. Foto Tapparo e Trentin.

LUCIO ARGANO: COME IL TPR OPERA NEL SISTEMA TEATRALE

IL NOSTRO SEGRETO: AFFIATAMENTO E UNA GESTIONE MOLTO RIGOROSA

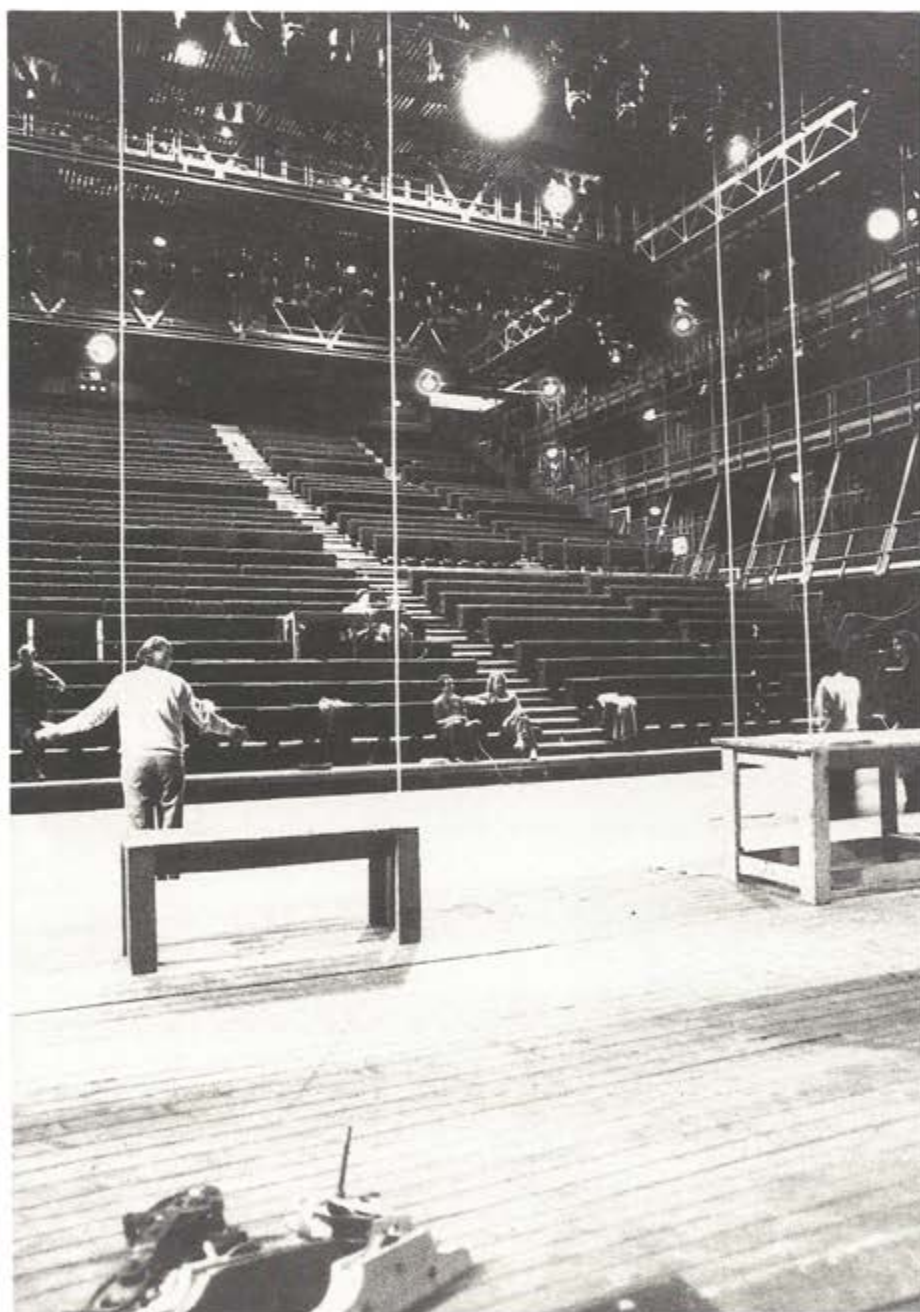
Senza rinunciare all'impegno politico-culturale, il Teatro Popolare di Roma ha approfondito in questi anni il linguaggio drammaturgico - Una nuova struttura per gli scambi internazionali.

LUCIO ARGANO

Il Teatro Popolare di Roma è nato, ad opera di Maurizio Scaparro e di un gruppo di artisti e tecnici, in parte provenienti dal Teatro Stabile di Bolzano, nel settembre del 1975, in un momento di piena crisi del teatro a gestione pubblica e di grande immobilismo dell'impresa privata, con l'intenzione di promuovere, nell'ambito di un binomio produttivo indissolubile "libertà e rischio", una "idea di teatro" collegata ai problemi ed alle trasformazioni della vita sociale e dell'impegno civile di ognuno e di portare un ulteriore contributo a quel formidabile movimento culturale che era la cooperazione teatrale, autentica fucina di quadri ed uomini che poi avrebbero animato gran parte dell'odierno teatro italiano.

C'è una prima fase della vita TPR, coincidente con la conduzione di Scaparro, incentrata proprio sull'impegno politico culturale e su scelte legate a problemi scottanti, come la gestione del potere (*Riccardo II* di W. Shakespeare), il rapporto tra cittadino e potere (*La Polizia* di S. Mrozek, *Il Revisore* di N. Gogol) e soprattutto tra intellettuale e potere (*Cirano* di E. Rostand), la problematica sindacale (*Giorni di lotta con Di Vittorio* di N. Saponaro) e l'analisi del delitto politico alla luce dell'omicidio di Aldo Moro (*Giulio Cesare* di W. Shakespeare) fino ad arrivare al dibattito sulla confusione e sulla evoluzione dei linguaggi (vedi l'operazione multimediale cinema/teatro/televisione sul *Don Chisciotte* del 1983).

C'è poi una seconda fase, quella attuale, sviluppata con la direzione artistica di Piero Nuti, coadiuvato da Adriana Innocenti, dove la ricerca e l'approfondimento del linguaggio drammaturgico, il recupero della "parola teatrale", attraverso rigorosi percorsi che vanno dalla tragedia al mito, dal teatro contemporaneo alle nuove tendenze, hanno costituito il punto centrale del lavoro di produzione e messinscena (ricordo l'*Andria* di Terenzio, l'*Erodiade* di G. Testori, l'*Oreste* di V. Alfieri, *Lazzaro* di L. Pirandello ed ora *Le Troiane* di Euripide).





A pag. 17: un momento del montaggio del «Cirano» al Theatre Chaillot di Parigi, 1981. Foto di Piero Casadei. In questa pagina Maurizio Scaparro a Parigi per il «Cirano». Foto di Guido Bini.

Al servizio di questa ambiziosa ed impegnativa linea culturale ha lavorato e lavora un gruppo affiatato di attori e tecnici e soprattutto un "management" di giovani organizzatori ed amministratori che il Teatro Popolare di Roma ha voluto formare nel proprio interno.

Gestire il "management" di una impresa culturale comporta onerose responsabilità sia per la natura dei prodotti che si propongono sia per i molteplici obblighi di tipo finanziario, fiscale, giuridico, d'immagine richiesti dalla vita economica dei nostri tempi. Fare "management" in una struttura come il Teatro Popolare di Roma, con programmi, produzioni, iniziative che non inseguono logiche di consumo o di cassetta e che si confrontano oggi con un mercato prevalentemente orientato verso il prodotto commerciale, meglio se con il divo del momento, è certamente ancora più faticoso.

La strategia adottata da qualche anno dal management del TPR prevede una serie di interventi mirati, per il triennio 1990/92 al fine di ottenere una diversificazione dell'offerta ed il raggiungimento di spazi sul mercato internazionale.

Nell'area produzione, oltre alla disponibilità di un repertorio e di nuovi futuri allestimenti, sono previsti progetti/spettacolo per utenze diverse, come il programma-scuola sulla Tragedia che sarà realizzato in collaborazione con l'Associazione Remoti Controlli di Roma.

Per quanto riguarda l'estero e gli altri prodotti, profondamente convinto delle potenzialità del terziario e delle possibilità connesse all'abbattimento delle barriere doganali ed alla libera circolazione di beni/persone/capitali del 1993, la cooperativa ha costituito una nuova struttura, la Tpr International Services-Servizi internazionali, in grado di fornire a formazioni ed artisti, italiani e stranieri, servizi di consulenza, assistenza organizzativa, acquisto di spettacoli per conto di festivals ed enti locali, realizzazione di coproduzioni, cofinanziamenti e partecipazioni internazionali, promozione e distribuzione di eventi artistici e compagnie in Italia ed all'estero.

In tal senso programmi a breve della nuova struttura prevedono la distribuzione in Europa dell'interessante coproduzione *Kar' Exoken* del Laquedem Theater di Berlino Ovest e della compagnia *Skené* di Bolzano/Roma, la definizione delle tournée di un pacchetto di spettacoli di teatro e danza, un progetto di formazione teatrale, l'assistenza agli scambi della rassegna Italia-Europa della Cooperteatro, la presenza, come agenzia artistica, al Mars di Parigi (novembre '89), al Merca-Arts di Barcellona e quale componente dell'Association of Performing Arts Presenters, all'Acucaa di New York (dicembre '89). La proposta di una "aziendalità creativa", nel contesto della storia e delle linee del Teatro Popolare di Roma, significa non solo "aver sposato una causa" ma anche gestire il cosiddetto "rischio culturale", secondo un'ampia ed esatta definizione di Renzo Tian, proiettati verso il futuro. □

CARRELLATA SULLE PRODUZIONI REALIZZATE DAL '75

LE QUINDICI STAGIONI DEL TPR ATTRAVERSO I SUOI SPETTACOLI

Sono più di trenta gli allestimenti realizzati dalla fondazione e rappresentati anche all'estero - Fra gli autori Plauto, Euripide, l'Àretino, Shakespeare, Alfieri, De Musset, Gogol, Rostand, D'Annunzio, Pirandello, Dürrenmatt, Mrozek, Alvaro e Testori.

RICCARDO II di William Shakespeare

Prima a Roma al Teatro delle Arti il 5 novembre 1975.

Regia Maurizio Scaparro - Scene Roberto Francia - Costumi Vittorio Rossi - Musiche Giorgio Gaslini - Interpreti Pino Micol, Fernando Pannullo, Piero Nuti, Giulio Pizzirani, Donatella Ceccarello, Nunzia Greco.

ANGELO MARIA RIPELLINO

Con *Riccardo II* si è inaugurata alle Arti la prima stagione del Teatro Popolare di Roma, contraltare allo Stabile, battagliero sin nella sigla, che è un elmo. Maurizio Scaparro ha impostato la tragedia di Shakespeare (tradotta da Angelo Dall'Agia-Coma) con la consueta contenutezza e ricerca dell'essenziale traendone uno spettacolo astemio, compatto, laconico, che per certi versi rammenta il secco *Amleto* di sua fattura. In una luce gelida e torva si staglia una duplice chiostra di sovrapposti pannelli metallici, un recinto di misteriosissimi loculi o armadi a muro, di riquadri simmetrici, che si spalancano come le porte dell'Orco, per dare il passo agli attori.

Da tre scomparti del piano di sopra ogni tanto vaneggia la sala del trono, con Riccardo II in un manto colore di polpa di ficodindia dal bavero argenteo: una sala spocchiosa, da cui tuttavia Sua Maestà scenderà, non per uno scalone, ma per un'umiliante scaletta a chiochiola. Il malfido perimetro di Roberto Francia circoscrive uno spazio assoluto, un astratto steccato, che è insieme reggia, casamatta, torrione e bara di zinco: un'ingannevole lizza, in cui gli attori si atteggiavano a cavalieri di stemmi araldici.

Al nerofumo carcerario che avvolge la scena, ben esprimendo la torbidità della lotta per il potere, si addice la semispenta serie di tuniche grigiastre e nere (costumi di Vittorio Rossi) con orpelli d'argento come squame di giaco.



Il colore più caldo è il marrone di Gaunt, il Gaunt di Fernando Pannullo, che eccelle nella patetica tirata sull'Inghilterra.

In questa "araldica", in questa solenne sinfonia in grigio, che esclude le spade, le fiaccole accese, i fragori degli apparecchiamenti di guerra, fa la parte del leone il Riccardo di Pino Micol. Nel primo tempo, sicuro di sé, con la faccia lumacosa e bianchiccia, con gli occhi spiritati, egli ostenta futilità ed ostinata freddezza. Le reminiscenze dell'*Amleto* da lui incarnato negli scorsi anni si mischiano in questo suo re con trovate da attore dell'espressionismo: scatti meccanici, smorfie, guardature sbilenche, una risatina frenata ed alquanto schizoide.

Tutto questo confluisce a formare l'effigie di un manieroso monarca che snobba il suo séguito con l'aria di uno scettico esteta un po' decadente, intrappolato in faccende che non lo appassionano. Un gran narcisismo trapela, non solo dagli attimi in cui siede immoto e distante dal mondo sul trono ma, anche, dopo il tracollo, dalla scena in cui, avvilluppato in un manto rosso magenta, compiaciuto si mira come un Wilde o un Cocteau in uno specchio di lamina a mano.

Vi sono nel secondo tempo passaggi memorabili; quando Micol in ginocchio, abbassando la testa, confronta ad un pozzo profondo con due secchi che si empiono a turno la corona d'oro, quando con inflessioni beffarde ma insieme querule, afferma di dare il reame per una piccola tomba, ma soprattutto là dove, "pupazzo d'orologio" rinchiuso nel vuoto manicomiale, in un bruco saio bianco, picchia, batteria funebre, con le nocche e le palme contro il metallo dello steccato. Ad accrescere l'inermità di Riccardo, il regista gli toglie la soddisfazione di uccidere, com'è nel testo, due degli scherani di Exton, prima di soccombere. Micol recita con un estremo controllo, scandendo il suo dire con scorci vocali, soprassalti, staccati e accelerature, che danno talvolta al parlato cadenze di sfilze di "eccetera eccetera". Barcolla tra lo scioglilingua annoiato e i lampeggi di sostenutezza da editto: sostenutezza che trova riscontro nell'aggrondata ed asciutto Enrico Bolingbroke di Cesare Ferrario.

Sebbene molto trinciato, il testo di Shakespeare acquista forte rilievo da questa labile e franta dizione, che verso la fine si stempera in pianto. Vorrei un giorno scrivere della trafelatezza incantata di un'attrice che amo: Piera Degli Esposti. Ma anche la calcolatissima gestualità di Micol mi sollecita, questa esatta scrittura nell'aria di sigle e ideogrammi. La sua mano destra veleggia imperiosa, in specie nel primo tempo, quando egli in tunica grigia con borchie, la muove, emblema di regalità prepotente, ora alzandola a guisa di benedizione, ora stringendola al petto, ora scagliandola indietro con un roteamento del polso in atto di nausea e di diffidenza. Dita come becchi d'aquila, come candeline preziosamente glaciali, poi pendule dallo sconforto, dita che bussano come accattoni sugli "scabri muri" della prigione: meravigliose produttrici di immagini.

(da *L'Espresso*, 7 dicembre 1975) □



LUNGA NOTTE DI MEDEA

di Corrado Alvaro

Prima a Vicenza al Teatro Olimpico l'8 ottobre 1976.

Regia Maurizio Scaparro - Scene Roberto Francia - Costumi Vittorio Rossi - Musiche Roberto De Simone - Interpreti Irene Papas, Pino Micol, Fernando Pannullo, Adriana Innocenti, Giulio Pizzirani, Nunzia Greco.

CORRADO ALVARO

Gli anni scorsi, Medea fu in gran voga; ci fu quella di Anouilh scritta alla maniera francese come un fatto marginale ed intellettuale del mito greco; in America quella di Jefferson, rifiuta sugli esemplari di Euripide e di Seneca. Poiché sono italiano, mi misi a lavorare alla maniera nostra, rispettando il mito e la finzione antica. Si trattava di animarla di quel tanto di vivo e di attuale che rendesse leggibile a noi quella vicenda e che giustificasse una nuova opera sull'antica. Medea in Euripide come in Seneca uccide i figli per gelosia verso il marito che la abbandona. Studiando le origini del mito, troviamo un appiglio ben moderno che è poi il senso di questo fatto terrificante alle origini: Medea mi è apparsa

un'antenata di tante donne che hanno subito una persecuzione razziale e di tante che, respinte dalla loro patria, vagano senza passaporto da nazione a nazione, popolano i campi di concentramento o i campi di profughi. Secondo me, ella uccide i figli per non esporli alla tragedia del vagabondaggio, della persecuzione, della fame: estingue il seme di una maledizione sociale e di razza, li uccide in qualche modo per salvarli, in uno slancio di disperato amore materno.

Un critico, in un settimanale, ha trovato nel mio lavoro un significato che mi pare acuto: Medea è la vittima tipica del passaggio d'una civiltà, quando la società umana, da primitiva e patriarcale ed eroica, diventa società politica retta da concetti politici: Giasone non è l'eroe che ha tutti i diritti in quanto eroe, come in Seneca, che gli attribuisce gli stessi caratteri di Enea di fronte a Didone (la missione provvidenziale per cui l'eroe può calpestarne l'amata) ma un personaggio affatto moderno, spinto dalla sua stessa ambizione a liquidare il suo passato eroico per assumere un rango politico. L'uomo vittima, nei suoi affetti, della sua stessa popolarità. Su questi concetti ho lavorato. Naturalmente il personaggio di Medea usciva dal mio lavoro molto umanizzato, perdeva della sua terribilità; e non a torto alcuni critici rimpiangono l'affascinante antica maga Medea. Non so però se sia chiaro nel mio lavoro che, per me, la potenza magica di Medea, la sua facoltà di operare portenti, era contenuta nell'amore. (da *Il Mondo* dell'11 marzo 1950) □

CIRANO

di Edmond Rostand

Prima a Lucca al Teatro del Giglio il 17 ottobre 1977.

Regia Maurizio Scaparro - Scene Josef Svoboda e Roberto Francia - Costumi Vittorio Rossi - Musiche Giancarlo Chiaramello - Interpreti Pino Micol, Adriana Innocenti, Evelina Nazzari, Massimo Bonetti, Piero Nuti, Fernando Pannullo, Giulio Pizzirani.

MAURIZIO SCAPARRO

È così sul palcoscenico di un teatro vuoto, con il solo rumore, cadenzato, del passo stanco di Cirano ferito a morte, Pino Micol inizia la sua prova del finale del nostro spettacolo.

La sola mano che pressa sulla fronte, a indicare la ferita.

L'ultima delle "sparizioni" che mi sono care è così compiuta. La nudità del dolce declivio di legno di Svoboda e Francia si è appena mutata da trincea a convento.

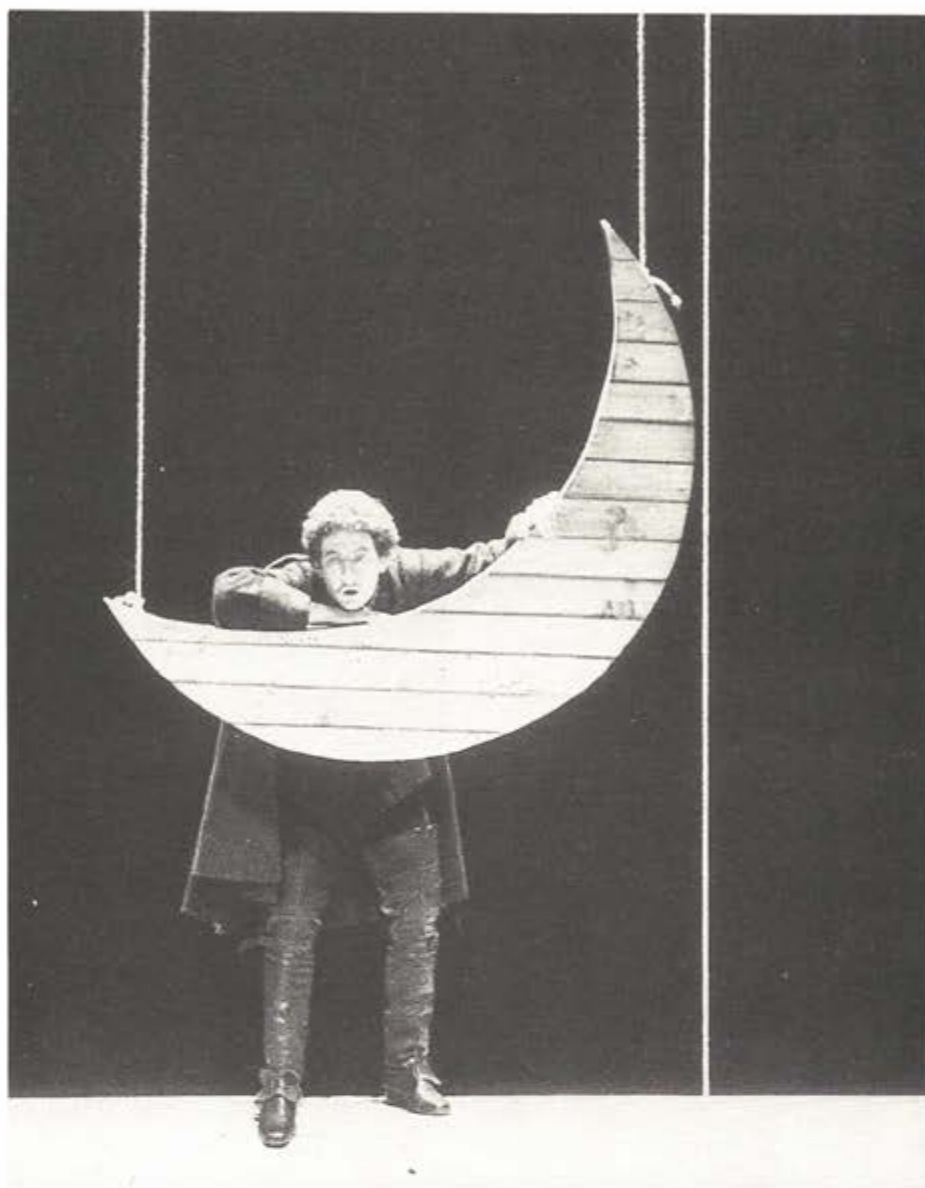
"Le foglie...", e Rossana china lo sguardo verso il basso, la mano di Cirano passa dalla testa al cielo, e l'assenza di foglie "vere" diventa presenza teatrale, reale, viva, forse poetica, se potessimo usare questa parola senza confonderci.

E poi la pena lenta, sommersa, di una vita confessata in punto di morte, di amori sognati, di baci inventati sulla bocca di altri, di un lavoro intellettuale speso tra contrasti e rabbie, troppe volte inappagato, il nome di Molière che ritorna...

E l'invettiva contro il compromesso, il pregiudizio, la stupidità; l'ultimo sussulto prima della morte, la visione della luna di legno che discende dalla soffitta con le sue corde "teatrali", e poi risale lentamente, senza che Cirano possa toccarla prima di morire, e Micol terminare la sua ultima prova sul palcoscenico di un teatro vuoto.

Questo ricordo tra cento altri, confuso con le paure di sempre, con le prime reazioni del pubblico, le risate, i volti commossi: insomma il primo respiro di uno spettacolo appena nato, il piacere e il rischio del confronto. Questo ricordo è venuto fuori dalla pur recente memoria per due ragioni, credo...

La prima è che questo nostro *Cirano* era nato attorno a mille scetticismi; al pericolo di un'operazione di consumo che mai si adattava al nostro lavoro di palcoscenico. E quindi il timore non era tanto per un testo collaudato da decenni di edizioni impennachiate, o per malcelate nostalgie per un testo imparato a memoria in gioventù coi suoi bravi alessandrini, quanto per la reale possibilità, attraverso la bella traduzione di Franco Cuomo e lo spettacolo, di raggiungere il risultato che ci eravamo prefissi, anche al di fuori del testo rostandiano: ricordare il vero Cirano, il suo anarchismo romantico, la sua libertà di pensare e di agire, la sua autoironia lacerante, le sue utopie, nello sfondo di un secolo oscuro, per tanti aspetti vicino all'oscurità e ai turbamenti che ci circondano. Volontà di un messaggio espresso da un testo che involontariamente si poteva



prestare all'operazione storica e fantastica assieme.

La seconda ragione è strettamente legata alla prima, ai segni di questo spettacolo e anche alle assenze a me care di oggetti e decori superflui.

In uno spazio consegnato alla parola teatrale (che, occorre ripeterlo fino alla noia, non è la parola letteraria) possiamo con la fantasia e con la ragione conquistare delle verità negate ad altre forme espressive. Tanto polveroso (o nuovissimo) "trovarobato" ha spesso offeso e mascherato queste verità.

Vedendo Pino Micol con un nero mantello stracciato, con un povero naso difficile a sopportarsi, ma possibile, umano (così lontano dalla serie dei nasi clowneschi del dopo Coquelin), raccontare le pene di Cirano, il suo mal di vivere, pensavo al rischio fra i tanti che assieme avevamo corso quando nel nostro *Amleto* avevamo dichiaratamente fatto spegnere le luci della scena, e Micol avanzava verso il pubblico, si metteva a cavalcioni sulla ribalta, e "semplicemente" diceva il suo *essere o non essere*. Nel ricordare anche l'*Amleto* e il *Riccardo II* messo in scena prima di questo *Cirano*, penso di poter dire che un gruppo di attori e di tecnici che mi

sono vicini da anni hanno costruito assieme a me uno spettacolo non casuale, che si riallaccia precisamente al nostro modo di fare teatro, alle nostre intenzioni politiche di comunicare. E in più un naso, una luna di legno, un attore come Pino Micol, senza il quale certo questo Cirano non sarebbe nato. E devo ricordare anche un'altra sparizione, l'ultima, le due parole che chiudono il testo di Rostand, il famoso "mon panache", assente nel nostro finale: "Mi avete preso tutto: l'alloro e la rosa... Ma c'è qualcosa che porto con me, nonostante voi, qualcosa con cui stasera saluterò l'azzurra soglia del cielo, qualcosa che non ha piega né macchia... qualcosa che... qualcosa...".

Al posto del naso, del "mon panache", la speranza, il sogno, l'utopia, l'amore, anche il teatro, tutto questo insieme, in una mano protesa verso l'alto, verso una luna impossibile che prima o poi raggiungeremo.

(Dalle note di regia) □

A pag. 19: Pino Micol, Paolo Turco, Fernando Pannullo e Gianni Giuliano nella seconda edizione del «Riccardo II», 1977. A pag. 20: Irene Papas e Adriana Innocenti in «Lunga notte di Medea», 1976, foto Pavin. In questa pagina Pino Micol in «Cirano di Bergerac», 1977.

GIULIO CESARE di William Shakespeare

Prima a Vicenza al Teatro Olimpico l'8 settembre 1978.

Regia Maurizio Scaparro - Scene Roberto Francia - Costumi Vittorio Rossi - Musiche Giancarlo Chiaramello - Interpreti Renzo Giampietro, Pino Micol, Luigi Diberti, Piero Nuti, Fernando Pannullo, Giulio Pizzirani, Laura De Marchi, Leda Negroni.

MAURIZIO SCAPARRO

Nell'analisi del testo, e delle sue inevitabili e affascinanti polivalenze, la scelta (che vuole essere coerente alla ricerca espressiva e drammaturgica delle due precedenti nostre letture shakespeariane dell'*Amleto* e del *Riccardo II*) ha inteso privilegiare la dimensione più strettamente politica del dramma, e nell'ambito di questa dimensione l'emblematico rapporto che Shakespeare crea, all'interno del testo stesso, col teatro, con il palcoscenico, con l'attore.

Le due battute pronunciate da Cassio e da Bruto nel corpo centrale del dramma, "Per quanti e quanti secoli a venire questa grande tragica scena verrà rappresentata, in stati non ancora nati, e in lingue non ancora conosciute" e "Quante volte Cesare che ora giace disteso sotto la statua di Pompeo, e che non vale più della polvere, quante volte dovrà sanguinare in teatro", hanno rappresentato fin dall'inizio delle prove il punto nodale della nostra lettura.

Del resto, più ancora che in altre tragedie, *Giulio Cesare* richiama più volte le parole teatro e attore quasi a ricordare a noi come la finzione sia qui strumento indispensabile per concepire un reale rapporto tra gli eventi, chi li manovra, chi li subisce. Strumento talvolta inevitabile, è forse utile osservare, perché anche il momento di maggiore tensione ideale nella preparazione della congiura, ha bisogno, per calarsi nella prassi, di prendere a prestito la finzione (e la finzione teatrale), per rendere credibile l'organizzazione del delitto politico. (Ricordo per inciso, non è certo la sola analogia, la preparazione della recita in *Amleto*).

Dice quindi Bruto ai congiurati: "Siate freschi e allegri; i nostri volti non smascherino i nostri propositi ma recitiamo come fanno i nostri attori, senza tradire la tensione, con dignitosa compostezza". Per naturale contrappunto, la parola sincerità non viene quasi mai usata, se non per finzione, da parte di Marcantonio, ad uso della folla, durante l'orazione sul corpo di Cesare: "Io non vengo, amici, per rubare i vostri cuori. Io non sono un oratore, come lo è Bruto, ma, come mi conoscete tutti, un uomo semplice e sincero, che ama il suo amico; e questo lo sanno bene quelli che mi hanno autorizzato a parlare di lui pubblicamente".

Non credo proprio che si possa, o almeno non è possibile a me, concepire una lettura del *Giulio Cesare* oggi, senza calarsi in questo rapporto che la realtà ha con la finzione e con la sincerità.

(Dalle note di regia) □



ANDRIA di Terenzio-Machiavelli

Prima a Vicenza al Teatro Olimpico il 7 settembre 1979.

Regia Marco Bernardi - Scene e costumi Roberto Francia - Musiche Giancarlo Chiaramello - Interpreti Piero Nuti, Aldo Reggiani, Adriana Innocenti, Giulio Pizzirani, Silvio Fiore.

MARCO BERNARDI

Della versione in volgare dell'*Andria* del Machiavelli esistono due manoscritti diversi, databili intorno al 1517 e al 1520, i quali non sembrano essere in rapporto diretto tra loro. L'uno è più approssimativo dal punto di vista specifico della traduzione, ma a volte un poco più sguaiato nella fisicità del linguaggio; l'altro invece appare come purgato, sia nella lingua che per l'attenuazione di certe allusioni politiche alla situazione fiorentina contemporanea, come nel caso del richiamo diretto e beffardo al destino del "profeta disarmato", il Savonarola, nella seconda scena del primo atto.

Nella preparazione del testo per lo spettacolo abbiamo tenuto conto di entrambe le versioni, utilizzando come struttura di base la seconda, unanimemente la più accreditata, ma recuperando alcuni innesti dalla prima ogni volta in cui ci si presentavano casi di maggior freschezza comica o di maggior efficacia teatrale.

Nell'esperata complessità umana della vicenda dell'*Andria*, c'è una sorta di tentativo per mettere alla prova con equivoci continui l'integrità mentale dei personaggi; i quali invece non si fermano mai a riflettere, ma tutti presi dal gioco delle finzioni, si lanciano in una grande giostra frenetica di imbrogli reciproci sempre

più intricati, incapaci ormai di recuperare il semplice nucleo delle cose e quel lacerto di vero che dovrebbe essere riposto in fondo al loro animo. Tanto che quando qualcuno, quasi casualmente, non finge più, sono gli altri a non crederlo e ognuno rimane come insabbiato nella propria incomunicabilità. In tale turbinante gioco di equivoci, prende rilievo il senso della "fortuna", quella fortuna laica che tanto peso ha nella riflessione politica del Machiavelli e che tanto posto aveva preso nel dibattito filosofico degli ambienti colti di Firenze nei secoli XIV e XV.

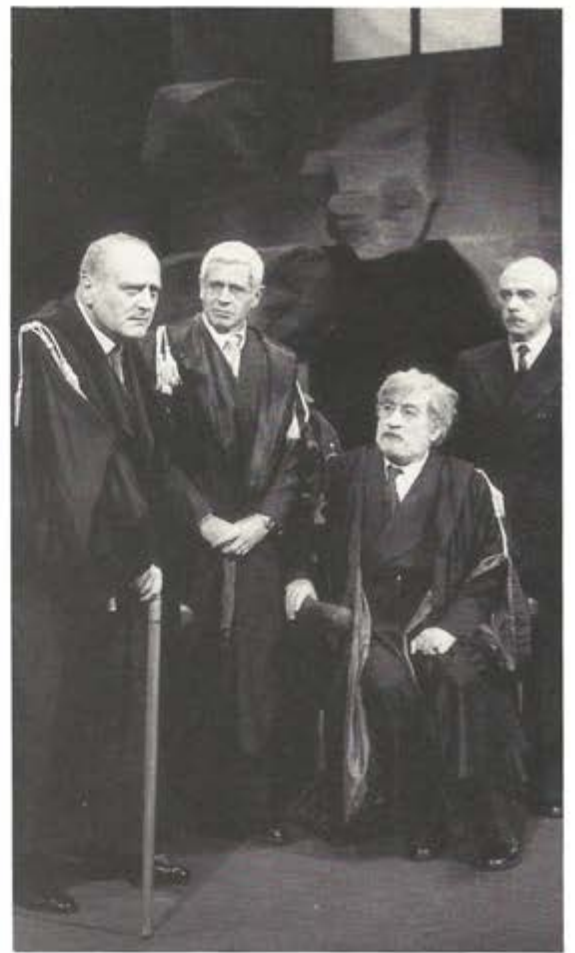
In questo mare di continui colpi di scena i personaggi rimangono sconfitti nella loro inconsistenza intellettuale di larve, che fanno della menzogna, del razzismo e del potere un manuale di comportamento; è il qualunquismo inevitabile di chi pensa, qui e ora, sempre e solo a sé stesso. E la festa finale, quel rito di fertilità tipico di ogni commedia, volto a ristabilire l'unità delle classi sociali con lo scioglimento di un evento straordinario, suona qui come la grande sconfitta umana dei personaggi. Panfilo, nel momento della felicità finale, dubita di tutto: "Alcuno forse penserà che io pensi che questo non sia vero, ma mi piace pure che questo sia vero". E Davo, il grande architetto, l'impulso vitale della commedia, ritorna in scena dopo la festa frastornata e gelato dalla violenza subita nel carcere, con uno straordinario anticlimax di umore nero che non può non ricordare atmosfere analoghe della *Mandragola* o della *Clizia*.

Al contrario chi vince, neanche a dirlo, è sempre la Storia, che sopravvive a tutto divorando il tempo con i suoi ricorsi circolari: quel cerchio ossessionante che per il Machiavelli, attento lettore di Polibio, arriva addirittura a negare il percorso lineare del progresso, laico o cristiano che sia.

(Dalle note di regia) □



A pag. 22: le interpreti della «Fiaccola sotto il moggio» con il regista Piero Maccarinelli. Da sinistra Elena Zareschi, Adriana Innocenti e Pamela Villosi. Le scene erano di Francesco Autiero, i costumi di Annalisa Giacci e le musiche di Carlo de Nonno; altri interpreti Piero Nuti, Sergio Basile e Adolfo Geri. "Prima" a Carrara, Teatro degli Animosi, 31 ottobre 1986. A pag. 23 dall'alto in basso e da sinistra a destra: Adriana Innocenti e Franco Branciaroli nel «Revisore» di Gogol, 1980. Un foto d'insieme di Tommaso Le Pera per «Il Feudatario» di Goldoni, 1976. Sandro Pertini si congratula con Pino Micoli al termine del «Cirano» al Teatro Argentina di Roma, 1977. Leda Negroni e Piero Nuti in «Rosa pazza e disperata» di Siciliano, 1978.



Dall'alto in basso e da sinistra a destra: Fernando Pannullo, Adriana Innocenti, Giulio Pizzirani, Piero Nuti e Pino Micol nella «Visita della vecchia signora» di Dürrenmatt, 1982. Beppe Barra e Pino Micol in «Don Chisciotte: frammenti di un discorso teatrale», 1983. Renato De Carmine, Corrado Pani, Graziano Giusti e Piero Nuti in «Corruzione al palazzo di giustizia» di Betti, 1983. Leda Negroni, Adriana Innocenti, Piero Nuti, Paolo Musio e Sergio Basile in «Oreste» di Alfieri, 1987.



Direttore:
UGO RONFANI

Consiglio di direzione:
Antonio Attisani, Georges Banu, Fabio Battistini, Giovanni Calendoli, Sandro D'Amico, Paolo Lucchesini, Nuccio Messina, Carlo Maria Pensa, Giancarlo Ricci, Luigi Squarzina

Redazione:
Fabio Battistini, Elena Benaglia, Silvia Borromeo, Elisabetta Dente, Antonella Esposito, A. Luisa Marré, Carmelo Pistillo

Grafica:
Egidio Bonfante

Servizi fotografici:
Anna Colombo

Collaboratori:
Guido Almansi, Costanza Andreucci Donizetti, Antonio Attisani, Luca Barbareschi, Roberto Barbolini, Fabio Bartoli, Michel Bataillon, Nino Battaglia, Giuseppe Bellini, Marco Bernardi, Giuseppe Bevilacqua, Claudio Bigagli, Armindo Bioa, Andrea Bisicchia, Riccardo Bonacina, Rossana Bonadei, Eugenio Buonaccorsi, Francesco Callari, Dante Cappelletti, Ettore Capriolo, Maura Chinazzi, Sergio Colomba, Paolo Crespi, Filippo Crispo, Domenico Danzuso, Gianfranco De Bosio, Rudy De Cadaval, Renzia D'Inca, Federico Doglio, Fabio Doplicher, Keir Elam, Paolo Fallai, Siro Ferrone, Gilberto Finzi, Enrico Fiore, Dalia Gaber, Franco Garnero, Armand Gatti, Angela Gorini Santoli, Enrico Groppali, Livia Grossi, Osvaldo Guerrieri, Mario Guidotti, Paolo Geozzi, Marie José Hoyet, Carlo Infante, Isabella Innamorati, Emilio Isgrò, John Francis Lane, Bernard Henri Lévy, Luciana Libero, Angelo Libertini, Giuseppe Liotta, Guido Lopez, Piero Lotito, Mario Lunetta, Mario Luzi, Michel Maffesoli, Sara Mamone, Mauro Mancioti, Gianni Manzella, Giuseppe Marcenaro, Daria Martelli, Milly Martinelli De Monticelli, Nuccio Messina, Melina Miele, Rossella Minotti, Giuliana Mo-

randini, Walter Pagliaro, Valeria Paniccia, Gabriella Panizza, Roberto Pappaloni, Sergio Perosa, Giorgio Polacco, Magda Poli, Mario Prosperi, Claudia Provvedini, Eliana Quattrini, Gian Piero Raveggi, Domenico Rigotti, Marika Rossi, Francesco Saba Sardi, Giovanna Sancristoforo, Nathalie Sarraute, Alessandro Serpieri, Gabriella Sobrino, Ubaldo Soddu, Lucia Sollazzo, Giuliano Soria, Giovanni Strigelli, Francesco Tei, Luigi Testaferrata, Renato Tomasino, Sergio Torresani, Brunella Torresin, Rosa Giannetta Treviso, Roberto Trovato, Elisa Vaccarino, Lucio Villari, Gianna Volpi, Ettore Zocaro, Sergio Zoppi, Mario Zorzi.

Dall'estero:
Duccio Faggella (New York), Luigi Forni e Maggie Rose (Londra), Roberto Giardina (Bonn), Françoise Lalande (Bruxelles), Giacomo Oreglia (Stoccolma), Robert Gurik (Montréal), Simona Serafini e Alfred Simon (Parigi).

Piovan Editore - Abano Terme (PD)

Direzione, Redazione e Pubblicità:
Viale Ranzoni 17 - 20149 Milano - Tel. 02/48700557 - Fax (02) 3450179
Iscrizione al Registro stampa periodici del Tribunale di Padova n. 1042 del 3.12.'87

Fotocomposizione, Fitolito e Stampa:
Promodis Italia Editrice

Distribuzione:
Joo - Via Galeazzo Alessi 2 - Tel. 02/8377102 - 20123 Milano, DIEST - Via G. Reni 93 - Tel. 011/307602 - 10136 Torino

Abbonamenti:
Piovan Editore - Via Montegrotto, 41 - Tel. 049/669767 - 35031 Abano Terme (PD)

Un numero L. 10.000 - Abbon. Italia L. 30.000 - Estero L. 50.000

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono - La riproduzione di testi e documenti dev'essere concordata.

PIOVAN EDITORE
Via Montegrotto, 41 - Tel. 049/669767
35031 Abano Terme (Pd)

Direzione, Redazione e Pubblicità:
Viale D. Ranzoni, 17 - Tel. 02/48700557
20149 Milano

La rivista è in vendita nelle edicole
e nelle librerie delle principali città.
Un numero L. 10.000
Abbonamento annuo:
Italia L. 30.000 - Estero L. 50.000

- Allego assegno intestato a Piovan Editore
 Ho versato l'importo sul c.c.p. 17581356 intestato a Piovan Editore

nome

via

cap/città

Sottoscrivo, oltre al mio, un abbonamento dono da inviare a (indirizzo completo)

nome

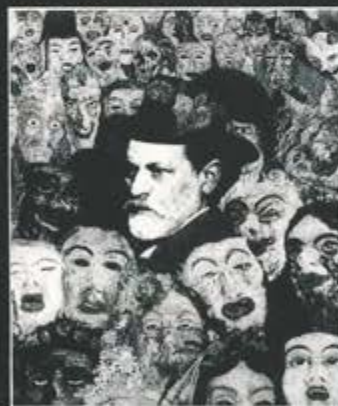
via

cap/città

È inteso che riceverò per questo in omaggio una litografia del pittore Orfeo Tamburi.

HYSTRIO

rivista trimestrale di teatro e spettacolo diretta da Ugo Ronfani



FREUD E IL TEATRO

UN DOSSIER NEL CINQUANTESIMO DELLA MORTE

RAVENSBRÜCK, DI RENATO SARTI

LA COMMEDIA CHE HA VINTO IL VALLECORSI 88

NATURA E BUONGOVERNO DEL TEATRO

CRONACA E CONCLUSIONI DEL CONVEGNO DI MILANO

La legge Strabbe - Gli spettacoli del bicentenario della Rivoluzione francese -

Che cosa accade sulle scene palcoscenico e società - Le interviste: Pina Bausch,

Linetti, Sanguineti, Giannaruzzi, O'Neill, Stanislavski - Sulla società del

perché - La crisi teatrale - Rivista di Giusti - Recensioni - Rubrica

Attisani - Battistini - Burgess - Caleffi - Caprinio - Dalla Palma -

Danzuso - Dart - Finzi - Mamone - Martinelli - Meliari -

Quattrini - Pantaza - Pivello - Pensa - Reboza - Ricci - Rigotti

PIOVAN EDITORE

Comunicare per telefono può esprimere in ogni momento il tuo 'senso dell'arte'. Anche se non ci sei o non vuoi rispondere subito, i telefoni risponditori della SIP — Elite, Linea 2 e Yuppie 2 —, inviando un messaggio registrato con la tua voce, ti consentono di non interrompere mai i contatti telefonici con i tuoi interlocutori. La rapidità con cui, azionando un unico tasto, puoi cambiare l'annuncio per adattarlo alle circostanze e il design accattivante rendono l'uso dei telefoni risponditori SIP particolarmente piacevole, sia in ambiente domestico che lavorativo. Con Elite, Linea 2 e Yuppie 2, grazie ad un costo assai contenuto per degli apparecchi di così elevata tecnologia, puoi con facilità trasferire nel quotidiano l'estro comunicativo proprio dell'arte.



QUANDO ARTE CHIAMA UN TELEFONO RISPONDE PER TE

 **SIP**

